

رحيل قبل الأوان

بقلم: سليمان الحزامي *

الكل يعرف ويعلم أن اللغة العربية مصدر أساسي من مصادر الحضارة الإنسانية، ولقيمة هذه اللغة أنزل بها القرآن من لدن الله العزيز الكريم على عبده ورسوله ابن عبد الله عليه الصلاة والسلام، ونزل القرآن باللغة العربية هو تكريم عملي وإلهي من رب العالمين، وقد عمل العلماء العرب على تخليد هذه اللغة من خلال الشعر والأدب والكتب التي كتبت باللغة العربية وترجمت إلى عدد من لغات العالم، وتمتاز هذه اللغة الجميلة بالنغم الجميل والمفردة القابلة للتحويل حسب إنشاء الكلمة أو الحاجة للتعبير.

والتعبير باللغة العربية أداة من أدوات التواصل البشري وهي أداة أخذت أشكالاً عدة منها القصيدة والمقالة والقصة القصيرة إلى آخر فنون الأدب، ومن أبرز هذه الفنون دراسة حرفية اللغة - إن جاز التعبير - وهي متابعة الكلمة من المصدر إلى التداول وارتباطها بكل فنون الكلمة المكتوبة.

ولذا ترك لنا السابقون ما يسمى بعلم اللغة وعلم اللغة، كما يعرف القارئ الكريم، علم يبهربك ليس في معاني اللغة فحسب، ولكن في التراكيب والحديث عن النفس، فالكلمة العربية ذات مفهوم عميق، وقد يلتقط القارئ كلمة تُقرأ بأكثر من تشكيل لتعطي أكثر من معنى، وهذه إحدى ميزات لغتنا العربية بأن المفردة الواحدة تستخدم في أكثر من موقع وذلك لسهولة انتقال المفردة من معنى إلى آخر،

ومن جواهر اللغة العربية ديوان الشعر العربي الذي يزخر بمفردات عجيبة وسهلة المخرج، موسيقية الاستماع، نغمية النطق، كل هذه المعاني تلتقي في اللغة العربية.

وكما بدأنا المقالة فإن المثل الأعلى لتصدر اللغة العربية في العالم هو كتاب رب العالمين القرآن، الكريم فالسابقون واللاحقون يرون في أن نزول القرآن باللغة العربية هو تكريم لها وللناطقين بها، وهذا تكريم إلهي لا يصل إليه الإنسان مهما بلغ كرمه وإحسانه.

أقول هذه الكلمات وأنا أتذكر الأخ الصديق الدكتور خالد عبد الكريم جمعة الذي توفي في شهر مارس من العام الماضي، فقد التقيت عدداً كبيراً من الإخوة الزملاء بداخل الكويت وخارجها يعشقون اللغة العربية ويمارسون كتابتها والحب والاستماع لنغمات اللغة العربية، لكن خالد عبد الكريم، وأقولها بعيداً عن التحيز، إنه تفوق عليهم بحبه للغة القرآن الكريم ولغة الأمة التي قال عنها رب العالمين «كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ» فالأمة العربية لمكانتها التاريخية والحضارية أكرمها رب العزة والجلال بأن أعطاهم وهداهم إلى القرآن الكريم الذي كتب بلغتهم، تلك اللغة الجميلة التي لا يختلف اثنان على جمالها وحلو الجرس فيها.

من هذه النقطة حاولنا في «البيان» وبمجهود قليل تجاه شخص كبير أن نحیی الذکری الأولى لوفاة عاشق اللغة العربية خالد عبد الكريم جمعة، حتى إننا نجد في هذا التكريم أقل من الواجب اتجاه رجل علامة أعطى الأدب الكويتي والأدب العربي دفعة حضارية راقية .

فقد فوجئت الأوساط الأدبية بوفاة الأستاذ والباحث والمفكر الدكتور خالد عبد الكريم جمعة الذي وافته المنية في الثالث والعشرين من شهر مارس ٢٠١٣، بعد مرض لم يمهل طويلاً حيث انتقل إلى رحمة الله تعالى. وماثر الدكتور خالد عبد الكريم الميعان كثيرة جداً، ماثره

الأخلاقية والتي تأتي في المقام الأول والعلمية والأدبية، فالرجل أحبه كل من عرفه وقد بادلهم حباً بحب، وله من التلاميذ والمريدين العدد الكبير، من طلاب جامعة الكويت وطلاب الدراسات العليا كما أن له العديد من الدراسات والأبحاث ويكفيه فخراً أنه عمل فترة محققاً لعدد من أجزاء الكتاب الكبير (تاج العروس).

كما أن خالد عبد الكريم شارك وساهم في كثير من المؤتمرات والندوات التي تعنى بشأن التراث العربي بجميع مدارسه ومذاهبه، ويعتبر الأستاذ الراحل من أبرز المحققين في التراث العربي في الفترة الأخيرة، بل أكاد أقول أنه من أوائل المراجعين والباحثين في الكويت وربما على مستوى دول مجلس التعاون.

إن خالد عبد الكريم جمعة شخصية يجب أن لا تمر مرور الكرام على المحافل ذات الاختصاص والمراجع ذات الاهتمام بالشأن الثقافي العربي وخاصة فيما يتعلق باللغة العربية ومعاجمها وتراثها الذي لا ينضب.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهنا تأتي مسؤولية كلية الآداب جامعة الكويت في تكريم هذا الأستاذ الراحل الذي قدم أشياء كثيرة في خدمة الوطن العربي لعل أهمها وأبرزها ما حققه من أجزاء من كتاب تاج العروس.

الرحمة للفقيد والذكرى نحتفظ بها له، ولأهله الصبر والسلوان.
.. وللبيان كلمة

* رئيس التحرير

اقتضاء المعنى والتحليل النحوي عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري

بقلم: ليلى ظاظا *

المقدمة

إذا كان المرام في تحليل النصوص - سواء أكانت أدبية أم قرآنية - هو تحصيل المعنى فلا بُد أن يُراعى ما يقتضيه المعنى، فتحمل الآية على غير ظاهرها حيناً، وتؤخذ بظاهرها حيناً آخر، ويُرجَّح من الأوجه التي تحتلها الوجه الذي يجعل معناها منسجماً واضحاً ملائماً لسياقه الذي وُضع فيه. وهذا ما فعله المفسرون حقيقةً، إذ كانوا في تحليلهم لكل آية يختارون من الأوجه التي تحتلها مكوناتها التركيبية ما يقتضيه المعنى، سواء أكان هذا المعنى متشكلاً من التعلقات الدلالية بين مفردات الآية، أم من التعلقات الدلالية بين الآيات المتتابعة. مستعينين في ذلك بظاهرة الأداء الصوتي والحذف والتأويل والحمل على المعنى.

اقتضاء المعنى: مفهومه

الاقْتِضاءُ: لغةً: مصدر الفعل (اقتضى، يقتضي)، وهذه الكلمة في تجريدتها تعود إلى جذرها الثلاثي (ق ض ي)، الذي " يدل على إحكام أمر وإتقانه وإنفاذه لجهته" (١)، فالقضاء لغةً يردُّ على وجوه ترجع " إلى انقطاع الشيء، وتمامه، وكل ما أُحْكِمَ عمله، أو أتمَّ، أو ختمَّ، أو أدَّى أداءً، أو أوجب، أو أعلم، أو أنفذ، أو أمضي" (٢).

* باحثة من سوريا.

(١) أبو الحسين أحمد بن فارس، ١٩٩٩ - معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل - بيروت، ط٢، (مادة قضى).

(٢) ابن منظور محمد بن مكرم، بلا - لسان العرب. دار صادر - بيروت، ط١، (مادة قضى).

"وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرِ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَى مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ" (آل عمران: ١٣٥)،
 قد خرج الاستفهام عن حقيقته إلى معنى النفي، فحملت دلالة (مَنْ) الاستفهامية على دلالة (ما) النافية، وأتى الرفع للفظ الجلالة (اللَّهُ) في قوله تعالى: "وَمَنْ يَغْفِرِ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ" من المعنى لا اللفظ، وهذا ما بدا لنا من تضاعيف كلام الفراء إذ أوّل الآية بـ: ما يغفر الذنوب أحد إلا الله، وذهب إلى أن ذلك قد جعل على المعنى (٥)، وعلى هذا التأويل يكون (الله) بدلا من الضمير المستتر في (يغفر).
 ولم يذهب الفراء إلى ذلك إلا بعد قياسه الآية على شاهد نحوي هو: ما عندي أحد إلا أبوك، (فـ أبوك) رُفِعَ لأن ما قبل (إلا) نكرة مسبقة بجحد، أمّا الآية فلم تسبق فيها

والاقتضاء: اصطلاحاً: هو كون المقتضى كالثابت في النص (٣)، أي هو ما يطلبه المقتضي "ويمنع تركه، فيكون كالموجب، وقد يجيز تركه فيكون كالنائب، والأول منهما يشمل الباعث المتقدم على ذلك الشيء، والغاية المتأخرة عنه معاً، أو يخصّ كلاهما على حدة، في حين أن الثاني يكون خاصاً للغاية، فيقتصر على ما يهدف إليه" (٤).

وما عنيانه في بحثنا بمصطلح (اقتضاء المعنى) هو تحكم المعنى بالوجهة الإعرابية للمكونات التركيبية للنص، أي: إن المعنى يوجّه الأحكام النحوية، فيقتضي وجهاً نحوياً دون آخر، لكون هذا المقتضى سبباً في وضوح المعنى وانسجامه.

اقتضاء المعنى والتحليل النحوي آيات القرآن الكريم:

قد يقتضي المعنى حملاً دلالة أداة على أداة أخرى، ففي قوله تعالى:

(٣) الجرجاني علي بن محمد، بلا- التعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي- بيروت، ط١، ج١، ص٥٠.

(٤) قباوة فخر الدين، ٢٠٠٣م- مشكلة العامل النحوي ونظرية الاقتضاء. دار الفكر، ط١، ص١٢٥.

(٥) ينظر: الفراء يحيى بن زياد، ١٩٨٣- معاني القرآن. تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب - بيروت، ط٣، ج١، ص٢٣٤. والطبري أبو جعفر محمد بن جرير، ٢٠٠٠م- جامع البيان عن تأويل آي القرآن. تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ج٧، ص٢٢٣.

(إلا) بنكرة، ولا نفي في ظاهرها (٦)، الأمر الذي جعل الفراء يذهب إلى تقدير نكرة مرفوعة يكون لفظ الجلالة بدلاً منها، كما دفعه ذلك أيضاً إلى حمل دلالة (مَنْ) الاستفهامية على دلالة (مَا) النافية. وإذا حاولنا تلمس العلة التي دفعت الفراء إلى تأويل الآية التأويل السابق وجدناها في حسه البياني الدقيق لما يؤديه أسلوب الحصر من معنى يوائم سياق الآية. فأسلوب الحصر الذي يُخرج الاستفهام عن حقيقته إلى معنى النفي يجعل المغفرة مخصوصة بالله عز وجل، أي "إنه لا مفرع للمذنبين إلا كرمه وفضله" (٧). فالفراء بلا شك نعم الآية بنعمة الإخبار فرأى أن أدائها على هذا النحو أليق بسياق الآية. والزجاج أيضاً يذهب إلى ما ذهب إليه الفراء، فيرى أن رفع لفظ الجلالة "محمول على المعنى، والمعنى وأي أحد يغفر الذنوب؟ ما يغفرها إلا الله" (٨)، وعلى هذا التأويل يكون الكلام جملتين لا جملة واحدة

متصلة. ولو أنعمنا النظر قليلاً في تأويل الزجاج للآية لرأينا أنه قد ترك الاستفهام على حقيقته، ومن ثم قدر جملة تؤدي معنى الحصر، فقرر المعنى بداية وأكد، لأن "إيراد التركيب على صيغة الإنشاء دون الإخبار بأن لم يقل وما يغفر الذنوب إلا الله تقريراً لذلك المعنى وتأكيد له، كأنه قيل هل تعرفون أحداً يقدر على غفر الذنوب كلها صغيرها وكبيرها سالفها وغابرها غير من وسعت رحمته كل شيء" (٩)، فالاستفهام قد حرك المتلقي وطالبه بجواب، فأول الزجاج له جواباً يجعل المغفرة من لدنه تعالى فقط، فالزجاج بعد أن قرر المعنى وأكد قدر ما يفيد معنى الحصر ليؤكد أن المغفرة مخصوصة بالله جل وعلا.

فالمعنى في كلا التأويلين اقتضى وجود أسلوب الحصر، وقد رأينا كيف لاعم هذا الأسلوب سياق الآية التي تبين كبر ما اقترفه أولئك من ذنوب، فجاء أسلوب الحصر ليجعل

- (٦) ينظر: الفراء يحيى بن زياد: معاني القرآن، ج ١، ص ٢٣٤. والطبري أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج ٧، ص ٢٢٣.
- (٧) الألويسي السيد محمود، بلا- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ج ٤، ص ٦١.
- (٨) الزجاج إبراهيم بن السري، ١٩٨٨- معاني القرآن وإعرايه. شرح وتحقيق: د. عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب-بيروت، ط ١، ج ١، ص ٤٦٩.
- (٩) الألويسي السيد محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج ٤، ص ٦١.

**الاقتضاء: اصطلاحاً: هو كون
المقتضى كالثابت في النص، أي
هو ما يطلبه المقتضي.**

قد عدل عن الماضي إلى المضارع
لأداء معنى لا يؤديه غيره. فالتعبير
عن صد الكافرين بالمضارع يؤكد
استمرارهم في الصد عن سبيل
الله، ويستحضر الصورة التي هم
عليها من الصد والكفر (١٢)، في
حين أن التعبير عن ذلك بالماضي
يجعل الصد منهم مُحقق الوقوع
في الماضي فقط (١٣)، على تأويل
: إن الذين كفروا وصدوا عن سبيل
الله. فلفظة (يصدون) كما نرى
قارة في مكانها، لا يؤدي معناها
سواها، وترجع المزية لأدائها معنى
استمرارية الصد من قبل الكافرين،
وهذا مما يوافق صفاتهم. ولا نبعد
إذا قلنا: إن الكفر ثابت ومظاهره
متكررة في كل عصر، فجاءت
مظاهره بصيغة المضارع لقصد
التحذير من فاعليها. وعلى هذا
التحليل يكون الفعل (يصدون)
معطوفاً على الفعل (كفروا) (١٤)،
لاقتضاء المعنى ذلك.

معنى التركيب مساوفاً لما سبقه
من كلام، وعليه فتطويع المفسرين
التركيب، وذهابهم إلى التأويل
والحمل على المعنى لا اللفظ،
ضرورة اقتضاها المعنى.

وفي قوله تعالى: " إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا
وَيَصْدُونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَالْمَسْجِدِ
الْحَرَامِ الَّذِي جَعَلْنَاهُ لِلنَّاسِ سَوَاءً
الْعَاكِفِ فِيهِ وَالْبَادِ وَمَنْ يَرِدْ فِيهِ
بِالْحَادِ بِظُلْمٍ نَذِقْهُ مِنْ عَذَابِ أَلِيمٍ "
(الحج: ٢٥)، أشار الفراء إلى أن
ثمة عدولا في الآية، إذ ذهب إلى
أن الصد من هؤلاء الكفرة كالدائم
لذلك اختير لهم صيغة (يفعلون)
بدلاً من صيغة (فعلوا) (١٠).
والفراء إذ أشار في تحليله الآية
إلى العدول الذي اقتضاه معناها
لم ينس الإشارة إلى جماليته، فهذا
العدول الأسلوبى الذي يُعَدُّ خروجاً
عن المألوف قد نبه إلى جماليته
التركيب القرآني، فلو قيل: إن
الذين كفروا وصدوا، لم يكن فيها
ما يُسأل عنه" (١١). فنظم الكلام
في الآية يقتضي عطف الماضي على
الماضي، ومجيئه على خلاف ذلك
أثار تساؤلات فتقت ذهن القارئ،
فتوصل إلى أن الأسلوب الحكيم

(١٠) ينظر: الفراء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٢٢١.

(١١) الفراء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٢٢١.

(١٢) بدوي أحمد، ٢٠٠٥- من بلاغة القرآن. شركة نهضة مصر للطباعة والنشر، ص ٨٩.

(١٣) بدوي أحمد: من بلاغة القرآن، ص ٩٩.

(١٤) ينظر: الفراء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٢٢١.

والفرءاء في تحليله الآية يحضره الاستدلال بظاهرة القياس، فيقيس الآية على آيات أخرى مشابهة لها من حيث الأسلوب، وهي قوله تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَيَقْتُلُونَ الَّذِينَ يَأْمُرُونَ بِالْقِسْطِ مِنَ النَّاسِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ" (آل عمران: ٢١)، إذ إنها في قراءه عبد الله" وقاتلوا الذين يأمرُونَ بالقسطِ مِنَ الناسِ"، وكذلك قوله تعالى: "الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ" (آل عمران: ٢٨)، وقوله تعالى: "الَّذِينَ يَبْلُغُونَ رَسُولَاتِ اللَّهِ وَيَخْشَوْنَهُ وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلَّا اللَّهَ وَكَفَى بِاللَّهِ حَسِيبًا" (الأحزاب: ٣٩)، إذ إن الأخيرة في قراءة عبد الله "الذين بلغوا رسالات الله ويخشونه" (١٥)، فهذه الآيات أيضًا فيها عدول من صيغة إلى أخرى لاقتضاء المعنى ذلك.

ويشير الفرءاء إلى أن الآية تحتمل تأويلًا آخر، على تقدير فعل مضارع يُعطَف عليه الفعل (يصدون)، يكون خبرًا لـ (إن) (١٦)، والتأويل: إن الذين كفروا يخالفون ويصدون عن سبيل الله (١٧). ولو أنعمنا النظر

وفي هذا التأويل لما استسغناه، فالصد هو مخالفة، ويُعطَف على الفعل (يخالفون)، فيصير من باب عطف الشيء على مثله في المعنى، أي: إطناب لا حاجة له. فالمرجح أنه لا يوجد حذف في الآية، وحمل الآية على ظاهرها أفضل من تقدير الغياب اللغوي الذي توقعه الفرءاء. وإذا سلمنا بأن ثمة حذفًا في الآية يكون الفرءاء بتأويله قد غيب جمالية هذا الحذف، فربما حذف الله سبحانه وتعالى خبر (إن) لتذهب مخيلة القارئ في تقدير ما سيحل بأولئك الكفار كل مذهب. فالحذف ربما كان أبلغ من الذكر.

ويأتي ابن جرير الطبري ليكرس ما ذهب إليه الفرءاء في التأويل الأول، فلا تخرج لفتاته البلاغية عما جاء به الفرءاء، فهو يرى أيضًا أن الأسلوب الحكيم قد عطف (يصدون) وهو للاستقبال على (كفروا) بصيغة الماضي، لأن الصد من أولئك الكفرة بمعنى الصفة والدوام، ومن كانت تلك صفاتهم، فأولى أن يُعبَّرَ عما اتصفوا به بما يُثبت لهم الاستمرار والديمومية على ما هم عليه، وهذا لا يكون إلا

(١٥) ينظر: الفرءاء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٢٢١.

(١٦) ينظر: الفرءاء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٢٢١.

(١٧) مَنْ أَوَّلِ الْآيَةِ هَذَا التَّأْوِيلَ (مُحَمَّدٌ عَلِيُّ النَّجَّارُ، وَأَحْمَدُ يَوْسُفُ نَجَاتِي) مُحَقِّقَا كِتَابِ (مَعَانِي الْقُرْآنِ) لِلْفَرَّاءِ، يَنْظُرُ: الْفَرَّاءُ: معاني القرآن، ج ٢، ص ٢٢١.

باستخدام الاسم أو الاستقبال، دون الماضي الذي يجعل فعل الصد قد تم وانتهى (١٨).

ويعتمد الطبري في تحليله الآية شأنه شأن الفراء على ظاهرة القياس، فيذهب إلى قياس الآية على قوله تعالى: "الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ" (الرعد: ٢٨) (١٩)، لِيُؤَكَّدَ أَنَّ الأسلوب القرآني يعدل من صيغة إلى أخرى لأداء المعنى بوجه أبلغ وأكد، ففي هذه الآية أيضا يُعَيَّرُ عن الماضي بصيغة المضارع، لِيُؤَكَّدَ أَنَّ قلوب المؤمنين مازالت مطمئنة بذكر الله، فالإيمان ثابت ماهية وفاعلية، أمّا الطمأنينة فمتكررة مع كل حادث للخوف، فكان التعبير عن الحدث الأول بصيغة الماضي، وعن الثاني بصيغة المضارع.

فالمعنى كما رأينا اقتضى عطف الفعل (يصدون) على الفعل (كفروا)، وكان لهذا المقتضى ملمح جمالي، فعطف الفعل (يصدون) بصيغة المضارع على الفعل (كفروا) بصيغة الماضي قد نبه على جمالية التعبير القرآني، إذ لاعم أسلوبه سياق الآية، وبه كان المعنى أكد وأبلغ.

وقد يقتضي المعنى الدلالي للآيات المتتالية تقدير جملة، ظهورها يكشف عن السر الجمالي الكامن خلف حذفها، ففي قوله تعالى: "أَمَّنْ هُوَ قَانَتْ آنَاءُ اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةً رَّبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ" (الزمر: ٩)، يقدر الفراء مضمرًا، يؤوله بـ (كمن هو غير ذلك)، على تأويل: أَمَّنْ هُوَ قَانَتْ آنَاءُ اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا يَحْذَرُ الْآخِرَةَ، ويرجو رحمة ربه، كغيره من أهل الكفر والضلال، أي: أهذا مثل هذا؟ (٢٠). ويبدو أَنَّ الفراء قد ذهب إلى هذا التقدير لاعتماده على ما استقر في ذهنه من قواعد اتبعها العرب في نظمهم وأساليبهم في القول، فهمزة الاستفهام تستخدم للسؤال عن شيئين، وكون الشيء الأول موجودًا وجب تقدير الثاني المحذوف. وهذا ما بدا لنا من كلامه إذ قال: " فَإِنْ قَالَ قَائِلٌ: فَأَيْنَ جَوَابُ (أَمَّنْ هُوَ) فَقَدْ تَبَيَّنَ فِي الْكَلَامِ أَنَّهُ مُضْمَرٌ، قَدْ جَرَى مَعْنَاهُ فِي أَوَّلِ الْكَلِمَةِ، إِذْ ذَكَرَ الضَّالَّ ثُمَّ ذَكَرَ الْمُهْتَدِيَ بِالْإِسْتِفْهَامِ فَهُوَ دَلِيلٌ

(١٨) ينظر: الطبري أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج ١٨، ص ٥٩٧.

(١٩) ينظر: الطبري أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج ١٨، ص ٥٩٧.

(٢٠) ينظر: الفراء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٤١٧.

على أنه يريد: أهذا مثل هذا أو أهذا أفضل أم هذا؟ (٢١).

ولو أنعمنا النظر في كلام الفراء لرأينا أنه يعتمد على قرينة السياق اللغوي من آيات سابقة للآية، وهي قوله تعالى: "وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ ضَرْبٌ دَعَا رَبَّهُ مُنِيبًا إِلَيْهِ ثُمَّ إِذَا حَوَّلَهُ نِعْمَةً مِنْهُ نِسِيَ مَا كَانَ يُدْعُو إِلَيْهِ مِنْ قَبْلٍ وَجَعَلْ لِلَّهِ آندَادًا لِيُضِلَّ عَنْ سَبِيلِهِ قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ قَلِيلًا إِنَّكَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ" (الزمر: ٨)، ففي هذه الآية ذكر للضلال الكافر، والآية التي نحن بصدد تحليلها تذكر المهتدي بصيغة الاستفهام، فيفهم من ذلك أن الله سبحانه وتعالى أراد القول: أهذا مثل هذا، أو أهذا أفضل من هذا؟

والفراء إذ يركز في تحليله الآية على القواعد النحوية وعلى سياق الآية اللغوي لا ينسى الاستدلال بظاهرة القياس، فيذهب إلى قياس الآية على آية أخرى حذفت منها إحدى مكوناتها، وكان ما ذكر منها يستدعي ما حُذف، كالأية السابقة تمامًا، وهذه الآية هي قوله تعالى: "أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مَنْ ذَكَرَ اللَّهَ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ" (الزمر: ٢٢) (٢٢)، فالحذف في هذه الآية واضح لدلالة قوله

تعالى: "فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مَنْ ذَكَرَ اللَّهَ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ"، ويمكننا تقديره بـ (كمن هو يعمه في الضلال)، على تأويل: أفمن كان على نور من ربه وهدى، كمن كان يعمه في الضلال يقسو قلبه عن ذكر الله، أي أهذا مثل هذا؟ ويذهب بعض البلاغيين إلى أن الحذف في هذه الآية أبلغ من الذكر، لأن "عقد الموازنة بين مَنْ هو على نور من ربه، وَمَنْ هو قاسي القلب مظلمة، لا تستسيغه النفس، حتى في معرض الإنكار." (٢٣)

فالفراء يقيس الآية على آية أخرى لإثبات حكم من أحكامها النحوية، ولنا أن نقيسها على ما أتى به البلاغيون لبيان أبعادها الجمالية، فالحذف في قوله تعالى: "أَمَّنْ هُوَ قَانِتٌ آنَاءَ اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ" أبلغ من الذكر لسببين اثنين، السبب الأول: أن المقارنة بين مَنْ هو قائم ساجد آناء الليل، وَمَنْ يعمه بالضلال إجحاف، لا تركز إليه النفس، ولا تستريح له الأذهان. والسبب الثاني: أن الحذف قد رفع شأن

(٢١) الفراء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٤١٧.

(٢٢) ينظر: الفراء: معاني القرآن، ج ٢، ص ٤١٧.

(٢٣) بدوي أحمد: من بلاغة القرآن، ص ٩٧.

المؤمنين، إذ استبعد عنهم صورة المخالفين الجحدة، فحذف الله عز وجل ما حذفه تحقيراً له (٢٤)، وتنزيهاً للأبصار عن فظائع الكفرة بعد مشاهد جميلة للمؤمنين.

ويذهب ابن قتيبة شأنه شأن الفراء إلى أن ثمة محذوفاً في الآية هو ضد قوله تعالى: "أَمَّنْ هُوَ قَانَتْ أَنَاءُ اللَّيْلِ سَاجِداً وَقَائِماً يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ"، وما كان له أن يذهب هذا المذهب لولا اعتماده على قرينة السياق اللغوي من مفردات لاحقة للآية، وهي قوله تعالى: "قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ" (٢٥)، إذ يفهم منها أن الله جل وعلا قد عقد في أول الآية مقارنة بين من هو قانت آناء الليل، ومن يغفل قلبه عن ذكر الله، فحذف ما حذفه تحقيراً له، ثم تساءل هل يستويان، وعاد ليؤكد أنهما لا يستويان بقوله: "إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ".

مما تقدم يتبين لنا أن المعنى الدلالي للآيات المتتابعة اقتضى تقدير جملة، كان ظهورها سبباً في الكشف عن الغاية الجمالية الكامنة

خلف حذفها، فعلم أن الله سبحانه وتعالى قد حذف من الآية ما حذفه ترفعاً عن ذكره وتحقيراً له، ومنعاً للمقارنة بينه وبين من عظم قدره عنده جل وعلا.

الخاتمة والنتائج

فالأبعاد الجمالية التي اكتشفتها الآيات السابقة قد استشفها المفسرون نتيجة نظرهم في الآيات وتقليبهم أساليبها، ومن ثم اختيارهم ما يقتضيه معناها.

إذا كان علماء التفسير قد أدركوا في تحليلهم لآيات القرآن الكريم ما يقتضيه معناها، فإن ذلك لم يتأت لهم بكونهم قد امتازوا بفكر نحوي ثاقب جعل للمفردة القرآنية المعنى النحوي المنوط بها فحسب، بل لأنهم تمتعوا إلى جانب ذلك بحسب بياني تحسسوا من خلاله جمالية هذا المعنى، ومدى ملاعته للسياق الذي سيق لأجله.

وإذا أنعمنا النظر في كل مقتضى عرّض لنا في تحليل الآيات السابقة، فإن لنا ذلك، فالأساليب التعبيرية التي اقتضاها معنى الآيات، العدول من صيغة إلى أخرى، وحمل الكلام على غير ظاهره، وغير ذلك من

(٢٤) عبد السلام محمد مصطفى، بلا- الحذف البلاغي في القرآن الكريم. مكتبة القرآن - القاهرة، ص ١٣٢.

(٢٥) ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، ١٩٧٣- تأويل مشكل القرآن. تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث- القاهرة، ط ٢، ص ٢١٥.

التعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي - بيروت، ط ١.

٥. الزّجاج إبراهيم بن السّري، ١٩٨٨- معاني القرآن وإعرابه. شرح وتحقيق: د. عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب - بيروت، ط ١.

٦. الطّبريّ أبو جعفر محمّد بن جرير، ٢٠٠٠م - جامع البيان عن تأويل آي القرآن. تحقيق: أحمد محمّد شاكّر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١.

٧. عبد السلام محمد مصطفى، بلا - الحذف البلاغيّ في القرآن الكريم. مكتبة القرآن - القاهرة. ٨. الفراء يحيى بن زياد، ١٩٨٣ - معاني القرآن. تحقيق: محمّد علي النّجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب - بيروت، ط ٣.

٩. قباوة فخر الدّين، ٢٠٠٣م - مشكلة العامل النّحويّ ونظرية الاقتضاء. دار الفكر، ط ١.

١٠. ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، ١٩٧٣ - تأويل مشكل القرآن. تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث - القاهرة، ط ٢.

١١. ابن منظور محمّد بن مكرم، بلا - لسان العرب. دار صادر - بيروت، ط ١.

١٢. النّحاس أبو جعفر أحمد بن محمّد، ١٩٨٨ - إعراب القرآن. تحقيق: د. زهير غازي زاهد، عالم الكتب - بيروت، ط ٣.

الأساليب، قد لاءمت السّياق الذي سيقت لأجله، وخلفت لمسات جماليّة تنوّعت بتنوّع هذه الأساليب.

فكل مُقتضى قد كشف عن سمة تعبيرية امتاز بها الأسلوب القرآني، وقد بان لنا ذلك في الشواهد المحدودة التي حللناها، فكيف إذا استقرئ القرآن كله، وروعت فيه ظاهرة اقتضاء المعنى؟ الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى أنّ الأساليب البلاغية واللمسات الجماليّة التي لمسناها في كتب المفسّرين بلا شك قد استخرجت جرّاء وجود هذه الظاهرة في أذهانهم أو في كتاباتهم. وهذا يدلّ على أثر هذه الظاهرة نحويّاً وجماليّاً في تحليل آيات القرآن الكريم.

المصادر والمراجع

١. الألوسي السّيد محمود، بلا - روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي - بيروت.

٢. بدوي أحمد، ٢٠٠٥ - من بلاغة القرآن. شركة نهضة مصر للطباعة والنّشر.

٣. أبو الحسين أحمد بن فارس، ١٩٩٩ - معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل - بيروت، ط ٢.

٤. الجرجاني علي بن محمّد، بلا -

النصُ مُلتقى الكتابة والقراءة

بقلم: د. فريد أمعضشو *

" النص كتابة وقراءة في الآن نفسه" (...) هذه واحدة من الأفكار المتميزة التي تبلورت في النقد الحدائثي الغربي، خلال الربع الأخير من القرن المنصرم، قبل أن تنتقل إلى بيئات نقدية أخرى؛ منها المشهد النقدي العربي المعاصر الذي ألفينا بعض رجالاته يتبنونها ويتعرضون إليها توضيحاً وتحليلاً وتفسيراً، وفي طليعتهم الأديب الجزائري المرموق د. عبد الملك مرتاض، صاحب التأليف الكثيرة في مضمار النقد الأدبي، الذي طالما عدّ النص الأدبي ملتقى الكتابة والقراءة معاً. ترى كيف نظر إلى النص هذه النظرة؟

يطلق مرتاض "النص"، في أكثر تعريفاته الاصطلاحية له، على ما هو مكتوب مسaireً لما هو رائج بين جمهور النقاد المحدثين والمعاصرين في الغرب وفي غير الغرب. إذ حدّده بأنه نسيج لغوي تارة، وبأنه كيان لغوي مؤلف من دال ومدلول تارة أخرى، وبأنه نسق كلامي ذو وجود مادي على الورق تارة ثالثة. وتشترك هذه التحديدات جميعها في إلحاحها على خاصية الكتابة في أي نص أدبي. وتتضاف إلى هذه التعريفات أخرى ألّحت على هذه الخصيصة نفسها، مُضيفَةً إليها خواصّ أخرى أحياناً؛ من ذلك قوله: "النص الأدبي، كما هو متعارف عليه، هو بالضرورة ابتكارٌ لكتابة من خيال، تقوم على جمال، إلى درجة أنها تسعى إلى أن تجعل الناس يعتقدون كأنها من واقع الخيال". (١) وقوله: "النص كتابة، والكتابة قراءة، والقراءة تأويلية مهيأةٌ للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة". (٢) وقوله: "أي شيء نقرأ في الحقيقة؟ النص أم صاحب النص؟ الكتابة أم كاتبها؟" (٣)؛ بحيث إنه قابل، في كلامه هذا، بين النص والكتابة (وبين صاحبه وكاتبها أيضاً) تقابلاً أراد به الترادف لا التقابل بمعنى التضاد والتعارض .

* أكاديمي من المغرب.

"الكتابة في حد ذاتها، أصلاً، إنما هي، في تصور المعاصرين ومنهم بول ريكور، تثبيتٌ لقول ما كان ليكون لو لم تكن الكتابة"؛ أي إنها مرحلة تالية للكلام المنطوق.

و"الكتابة في حد ذاتها، أصلاً، إنما هي، في تصور المعاصرين ومنهم بول ريكور، تثبيتٌ لقول ما كان ليكون لو لم تكن الكتابة" (٤)؛ أي إنها مرحلة تالية للكلام المنطوق. كما أنها جهازٌ معقد لإنتاج الأفكار، والتعبير عن المعاني، وتبليغ المضامين المختلفة إلى المتلقين، ونقل الأشياء والوقائع ونحوها. وعليه، فإنها، كما يقول مرتاض، "واجبٌ محتوم على الكاتب: يؤديه للمجتمع، ولا يستطيع الإفلات من فعله... لا يسعه، إذن، إلا أن يكتب، إلا أن يقول شيئاً، إلا أن يدبج نسوجاً لغوية ينفخ فيها من روحه وخياله وعقله معاً طاقات دلالية جديدة لا توجد، أو لا تكاد توجد، في المعاجم؛ كأنها لغته هو وحده من دون العالمين؛ لغته هو وحده لأنه يمنحها من دفء جنانه، ودفق حنانه، وسخاء خياله، ما يجعلها تنطبع بطابعه، وتتسم بشخصيته الأدبية..." (٥) وإذا كان هذا الطابع في الكتابات الأدبية الإبداعية لا يثير كبير نقاش، وأكثر الدارسين سائرين في اتجاه التسليم به، فإن نقاد كثر

يُنادون بتحرير الكتابات التحليلية، أو النقود، من هذا الطابع، والاتجاه بها نحو الموضوعية المؤسسة على معطيات علمية ملموسة، وإن كان هذا المطلب عسير التحقق عملياً، لصعوبة - أو، بالإحرى، لاستحالة - تملص الناقد من ذاتيته خلال ممارسته الفعل النقدي، وتخلصه من ذوقه الشخصي.

والحق أنه "لا يمكن إقصاء الذوق عن دراسة النص الأدبي، لأن ذلك مفتاح أولي يمكن دخول عالم النص من خلاله. فإذا صادف الناقد هوياً في نفسه أو ميلاً لدراسة نص ما، فإن ذلك لا يمكن أن يكون غير معطل أو مبرر" (٦) وعلى الرغم من إقرار مرتاض بأن النص الأدبي "أثقلته التعليقات الذاتية، وأجحفته حقه الأحكام التقليدية التي تجنح نحو المبدع، وتذر الإبداع وراءها ظهرياً، تحت أسماء تسميها، وبهدف غايات تبغيها؛ وكلها يعني كل شيء إلا نقد النص الأدبي وتشريحه" (٧). (على الرغم من ذلك)، نجده مُصرّاً على استحضر ذلك البُعد الذاتي في الدراسة النقدية إصراره على حضوره في الإبداع الصرف تماماً. يقول: "إننا بقدر ما نلج على الطابع الشخصي في العمل الفني الصرف، فإننا نلج على توافر هذا المبدأ ذاته في العمل النقدي أيضاً، دون أن نلحظ تناقضاً في الحكم

ولا تعارضاً في الرأي". (٨)

إن النص، حين نربطه بالكتابة، يرمي إلى تحقيق أهداف جمّة، لعل أهمها "أنه يهيئ شروطاً لحفظ الأفكار بالتقييد والتسجيل، وإزاحة الذاكرة من التفكير والتركيز، ونقل المعرفة بين الناس، ثم حفظها للأجيال اللاحقة". (٩) ودرءاً لكل التباس أو خلط بين مفهومي النص والكتابة، بادراً مرتاض إلى التفريق بينهما، وصرف الناس عن الوقوع في ذلك الالتباس؛ فقال: "... على أنه لا ينبغي، ولنقرر ذلك تارة أخرى، أن يلتبس في ذهن مفهوم الكتابة بمفهوم النص. فالكتابة غايته ميكانيكية عظلية تنهض حركتها على رصف الحروف والتأليف فيما بينها داخل لفظ واحد، ثم رص الألفاظ بعضها إزاء بعض". (١٠)

ومما عرّف به مرتاض النص، بوصفه مكتوباً، أنه تناص، متأثراً ببعض نقاد الغرب المعاصرين الذين عدّوا النص تناصية؛ ككريستي^{١١}، ويارط الذي أكد أن النص ليس "سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي ("الرسالة" أرسلها الله)، ولكنها فضاء لأبعاد متعددة، تتزاح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن تكون أي واحدة منها أصلية؛ فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة". (١١) ومن نصوصه في هذا الإطار قوله

"لا يمكن إقصاء الذوق عن دراسة النص الأدبي، لأن ذلك مفتاح أولي يمكن دخول عالم النص من خلاله.

معرفاً النص بأنه "ثمرة من ثمرات القراءة والاستماع والمناقشة" (١٢)، وبأنه نتاج "تفاعل بينه وبين نصوص أخرى مجهولة ومنسية في الغالب؛ أي نصوص شاردة في جيوب الذاكرة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة" (١٣)، وبأنه "تناصية" (١٤) بتعبير وجيز ومكثف، وبأنه "نتاج التناصية" (١٥). ويؤكد مرتاض أن التناص قدر أي نص أدبي؛ يلاحقه كالظل، ويلزمه أبداً (١٦)، وأن هذا النص لا يولد من فراغ، بل لا بد أن يتناص - بوعي أو بغيره، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة - مع نص أو نصوص أخرى سابقة أو مجالية له، بأي صيغة من صيغ التناص. ويظل أرقى هذه الصيغ التناصية العمّد إلى النص المتنصص معه وتحويله لإدماجه في كنف النص المولد. ويشرح لنا أحدهم هذا التحويل بقوله: "إن النص حين يدخل في علاقة تناص مع نصوص أخرى إنما يقوم بعملية تحويل؛ أي جعل النص الآخر يدخل بوصفه بنية من بنى العمل نفسه، حيث لا يقتطع النص بمحمولاته وتأثيراته ووضعية شكله كلها، وإنما يكون الشكل ذا وظيفة

إن النص، حين نربطه بالكتابة، يرمي إلى تحقيق أهداف جمّة، لعل أهمها "أنه يهيئ شروطاً لحفظ الأفكار بالترقييد والتسجيل، وإزاحة الذاكرة من التفكير والتركيز، ونقل المعرفة بين الناس.

آخر على القراءات المتعددة تعدّد أنفاس الخلائق (١٩)؛ على حدّ تعبير محمد مفتاح. ويدل هذا التعدد القرائي على أمر أساس، هو عطائية النص وتعدده.

لقد عرّف مرتاض النص، مكتوباً، بعطائيته وبتجده وبتعدده في مواضع كثيرة، متأثراً بتعريفات بعض نقدة الغرب المتميّزين، وفي مقدمتهم يارط وكريستي^{١٥}. يقول ناقداً إن النص "شبكة من المعطيات اللسانية والبنوية والأيدولوجية، تتضافر فيما بينها لتكوّن خطاباً. فإذا استوى مارَس تأثيراً عجبياً من أجل إنتاج نصوص أخرى. فالنص قائم على التجديدية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعاً لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة. فالنص، من حيث هو، ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة..." (٢٠) ويقول كذلك: "إن النص الأدبي لا يبرح المجال الذي إن اضطريت فيه المزاير أفرز لها من المعاني الكبيرة، والقيم الكريمة، والنتائج الجديدة، والأفكار السديدة، ما هو قمين بإمتاع النفوس، وإيناس القلوب، وإذكاء الألباب. فهو المتاع الذي لا ينضب، والجمال الذي لا يذبل، والمعين الذي لا ينقطع، والمعدن الذي لا يصدأ، والقيمة التي لا تتغير ولا تتبدل. وهذا النص بقدر

تتركز في نموّ العمل الجديد، وزيادة قدرته على إحداث التأثير. إن هذه العملية ربما تكون غير واعية، تكشف عن الترسّيات العميقة لأنماط الثقافة. إنها رغبة النص الجديد في تعضيد مسّعه لتوصيل المعنى وإحداث التأثير..." (١٧) وجديرٌ بالإشارة إلى أن التناص ليس حكراً على مجال الأدب، بل إنه شأنٌ يهمُّ الفكر الإنساني رُمته، الذي يعدُّ "فكر متواليات؛ بمعنى أنه متكوّن من سلسلة متوالية من الأفكار والمعارف؛ تلك الأفكار والمعارف ليست وليدة (الآن)، وإنما هي وليدة لحظات متعددة ومتنوعة من القراءة، والتطلع في النشاط الغيري على الأصعدة كافة." (١٨)

إن النص، بهذا المفهوم، بؤرة تلتقي عندها بُؤرٌ أخرى، وبؤقة تتصهر فيها نصوصٌ أخرى؛ الأمر الذي يجعله مفتاحاً على غيره من الكتابات والآثار، سواء التي تسبقه أو التي تعاصره. وإلى جانب انفتاحه هذا، نجده ينفتح انفتاحاً

عرّف مرتاض النص، مكتوباً،
بعطائته وبتجده وبتعدده في
مواضع كثيرة، متأثراً بتعريفات
بعض نقّدة الغرب.

نصاً أدبياً بعينه يقترئه اثنان أو أكثر، تختلف مؤهلاتهم وطاقاتهم في القراءة، فتأتي النتيجة متباينة، وقراءاتهم مختلفة سعة وضيقاً، وعميقاً وسطحياً. يقول مرتاض مُثبِتاً بعض الذي ذكرناه: "عطاء النص الأدبي مرهون بقدره الدارس على التناول؛ أي أنه خاضع للمنهج المتطلع القلق الراغب الذي به يعالجه. فكأنّ من دارس يمر بقصيدة مرّاً عَجَلاً، فلا تمكنه من نفسها، فيحسبها شحيحة وهي كريم؛ حتى إذا جاء إليها مترقفاً بها، متأملاً سطحها وعمقها، متسائلاً بتلطف عن أسرارها الخفية، ومكانها المستعصية، أسعفته طائعة بسخاء." (٢٥)

ولما كان نقادنا المعاصرون شديدي الانبهار بمثل هذه الأفكار، زاعمينها من نتائج جهود نقاد الغرب المحدثين بخاصة، ومُردِّدينها في كتاباتهم معزّوة عزّوا صُراحاً إلى بارط وغيره أو غير معزّوة، فقد ألفينا مرتاضاً، وإن كان، هو الآخر، من تلك الزمرة؛ كما بدا لنا من خلال كتاباته النقدية الحداثية، ينبّه إلى أن عطائية النص متجذرة في تراث

ما تعمّقت البحث فيه، وأطلّت النظر إليه، مُطلقاً العنان عبر أفقه البعيد، وأكثر من معاشيته، وكلفت بمُخامرته، وأولعت بمخالطته، أعطاك من القيم والجواهر ما لم تكن تتوقع، ولفظ لك من النتائج العجيبة، واللطائف البديعة، ما كان ليكون إلا به، وفيه، وحوله." (٢١) ويحدد مرتاض "عطاء النص" بأنه "ما يمكن أن يعطيه إيانا نص أدبي ما من خلال البحث في مكانه وزواياه." (٢٢) وهو "متجدّد أزلي لا ينفد أبداً: فكلما استعطاءه قارئ أعطاه." (٢٣) ويؤكد ذلك، في موضع آخر، قائلاً إن "عطاءات النص غير محدودة، وسخاءاته الثرة غير مجدودة." (٢٤)

وبناءً على ما ورد في هذه النصوص، نخلص إلى أن النص، ولا سيما الأدبي، معطاء، وغني، ومتعدد الدلالات، ومنتج، ومتجدّد مع كل قراءة نقترئها، وكل كتابة ندبجها من حوله. وكان قد طرح بارط هذه الفكرة تحت عدة عنوانات، من مثل "النص المتعدد" (Le texte pluriel). ومن الأمور التي لا يختلف حولها النقاد المعاصرون والحداثيون، وسابقوهم كذلك، أن عطائية النص مرتهنة بالقارئ، وبآلياته في القراءة، وبقدراته الشخصية في مجال القراءة والتأويل. فقد أثبتت التجربة أن

مضمونه: وهل هو نبيل أو غير نبيل؟ وتناول اللغة من حيث شكلها: وهل هي سليمة أو غير سليمة؟ قبل أن تصدر أحكاماً قضائية صارمة على صاحب النص أو له؛ وذلك كله من موقف عل؛ أي من موقف القاضي المتغطرس، أو الحكم المتجبر الذي لا مرد لحكمه. وكانت (غاية) هذه المناهج، في أرقى أطوارها، محاولة ربط صاحب النص ببيئته وزمانه وعرقه... (٢٨) على حين أن الثانية أنجع وألزم لكل دراسة تشد العلمية والموضوعية والحيثودية. يقول مرتاض في مقدمة دراسة له، طُبّق فيها المنهج البنيوي: "مُحال أن ندرس نصاً أدبياً، شعبياً كان أو فصيحاً، دراسة علمية موضوعية دون أن نضرب إلى مثل هذه المناهج الحديثة لتبنيها فيه. فلم يعد النقد أحكاماً اعتباطية انطباعية، ولا دراية لفظية تقوم على سرّد مصطلحات جاهزة، وتقليب جمل محفوظة؛ تُقال حول هذا النص وذاك وآخر دون تغيير فيها كبير. ولم يعد النقد؛ نقد النص الأدبي شيئاً من هذا أو شبهه، وإنما أصبح علماً ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد... (٢٩) إن علّمة النقد هذه مسألة دعا إليها مرتاض في بدايات عهده بالمنهاج الحديثة، ولم يستمر على الأخذ بها في نقوده التطبيقية، بل وجدّناه، في كتاباته

العرب النقدي، قائلاً: "العرب من الأمم التي تعاملت مع النص الأدبي على أساس من انفتاحيته وعطائيته، منذ القدم، بحيث ألفيناهم يكلفون كلفاً شديداً ببعض النصوص الأدبية الكبرى؛ مثل شعر المتنبي الذي وصلنا من الشروح التراثية أكثر من ثلاثين شرحاً أو قراءة عنه." (٢٦)

إن الكلام السالف متمحّض للنص بوصفه كتابة بالأساس. والآن سنتحوّل إلى الحديث عنه بوصفه قراءة في حد ذاته، أو موضوعاً للقراءة بمفهومها النقدي الحداثي. فقد تقدّم الإيماء إلى أن النص - الكتابة قراءة؛ من منطلق أن الناص، حين يكتب، إنما يقرأ فكره أو أشياء الوجود وغير ذلك، وهو ينتج (أو يبدع) مُستحضراً - عن قصد أو دونه - مقروءة وما تراكم في ذهنه من تجارب وأفكار ونحوها؛ هذا من وجهة.

ومن وجهة أخرى، ينطرح النص، بوصفه حقلاً للقراءة (٢٧)، تعاقب على تناوله النقاد، منذ القدم، في جميع الثقافات، متوسّلين بمنهاج قرائية مختلفة ومتفاوتة من حيث درجة فعاليتها، ومستويات النص التي تستهدفها. ويميّز فيها مرتاض بين منهاج تقليدية، وأخرى حديثة أو حداثية؛ مبيناً أن الأولى "قصاراها تناول النص من حيث

النقدية الأخيرة، يتخلى عنها؛ إذ يقول: "نرفض، عن قصد، مكننة التحليل لأي نص أدبي... وهي سيرة ما أكثر ما يتورط فيها زملاء لنا، في المشرق وفي المغرب، فتغدو كتاباتهم، أو بعضها كتاباتهم على الأقل، لا هي غريبة خالصة، ولا هي عربية خالصة؛ وإنما تراها تَظَلَع (وأصطنع لفظ "تظلع" قصداً) بين ذلك سبيلاً". (٣٠)

إن القراءة، بمختلف ألوانها، وبصورة أقوى لما يركب القارئ/ الناقد مناهج حديثة أو حديثة، عملية صعبة، وغير منقادة لأي كان. وقد استشف مرتاض هكذا خلاصة بعد تجربة طويلة في مضمار النقد الأدبي، فقال: "لقد مارسنا القراءة الأدبية زمناً متطاولاً فألفيناها عسيرة شاقة، ومهولة مُعْتَصَة، وبهاء عَرْضها... لا يتأتى إلا بشيء يُضارع الولادة القيصرية". (٣١)

وعلى كثرة ما تُتَوَلَّى النص الأدبي بمقاربات نقدية متعددة ومتنوعة، فقد ترسّخ لدى مرتاض أن لا طريقة قرائية يمكنها تقديم قراءة حاسمة ونهائية له؛ لأنه "لا يوجد منهج كامل مثالي لا يأتبه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه". (٣٢) يقول: "ليست القراءة؛ قراءة نص من النصوص الأدبية مما تستطيع نظرية من النظريات

الحسَم في أمره. إن إجراءات نظرية القراءة لا تشبه وصفة لتحضير وجبة تستشيرها سيدة مُبْتَدئة حين تريد طهي الطعام في مطبخها؛ إن التزمت بمقاديرها وأزمانها وكل مواصفاتها حصل لها تحضير وجبة جيّدة أو مقبولة". (٣٣)

وتستهدف دراسة نص من النصوص، بأي منهج من مناهجها، فهم فحواه، والوقوف على مضامينه، وتعرف خواصه وخواص جنسه من خلاله (٣٤)، والإفادة من رسالته، وكشف العلاقات القائمة بين أفكاره وعناصره (٣٥). كما أنها "تتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسج الإبداع، وكيف رُكِب؟" (٣٦) إن هذه الأمور كلها مرام رام الناقد تحصيلها، وسعى وراء تحقيقها في مجموع دراساته النقدية، وإن كان الرجل يغلب جانباً (أو جوانب) على آخر (أخرى) فيها؛ لإدراكه صعوبة تحقيق تلك الغايات، مُجْتَمعة، في دراسة بعينها.

انطلاقاً مما سبق، يتضح أن النص كُتِبَ، كما أنه قُرَأَ ومجال قرائي في الإبان نفسه. وبين الكتابة والقراءة، بوصفهما فعاليتين مرتبطتين بالظاهرة النصية، انفصال واتصال؛ فهما منفصلتان لتمايز طبيعتهما، ومتصلتان لترابطهما سببياً ومنطقياً. ومن هنا، تغدو تلك الظاهرة ملتقى تلك الفعّاليتين

بمقاربات نقدية متعددة ومتنوعة، فقد ترسّخ لدى مرتاض أن لا طريقة قرائية يمكنها تقديم قراءة حاسمة ونهائية له؛ لأنه "لا يوجد منهج كامل مثالي لا يأتبه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه". (٣٢) يقول: "ليست القراءة؛ قراءة نص من النصوص الأدبية مما تستطيع نظرية من النظريات

وعلى كثرة ما تُتَوَلَّى النص الأدبي بمقاربات نقدية متعددة ومتنوعة، فقد ترسّخ لدى مرتاض أن لا طريقة قرائية يمكنها تقديم قراءة حاسمة ونهائية له؛ لأنه "لا يوجد منهج كامل مثالي لا يأتبه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه". (٣٢) يقول: "ليست القراءة؛ قراءة نص من النصوص الأدبية مما تستطيع نظرية من النظريات

إلا بفضل القراءة؛ فهذه سابقة عليها، ورائدة لها، ومتقدمة عليها. ذلك بأنني حين أكتب، فإنما، أنا في الحقيقة، أقرأ ما في نفسي؛ فأطرحه نصاً منصوباً على قرطاس. وإنني لا أستطيع أن أكتب، من منظور آخر، إلا إذا كنت قرأت، وقرأت، ثم قرأت... فكأن القراءة أم، والكتابة ابتها. أو كأن القراءة أصل، والكتابة فرع منها، أو مظهر لها" (٤١). ويبدو أن مرتاضاً، وغيره من النقاد المعاصرين، قد تأثروا، في هذا الربط الوطيد بين القراءة والكتابة، بنقاد الغرب المحدثين؛ كجينيت، وبارط الذي عُنُون أحد فصول إحدى دراساته حول اللغة، والتي نقلت إلى العربية تحت عنوان: "الكتابة والقراءة"، بعبارة "كتابة القراءة". (٤٢)

الهوامش:

- (١)- عبد الملك مرتاض: الدكتور عبد الله الغدامي كما عرفته، مجلة "علامات في النقد"، ج٣، ع٤٣، مج١١، مارس ٢٠٠٢، ص١٤٨.
- (٢)- مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ص١١.
- (٣)- مرتاض: القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، مجلة "تجليات الحداثة"، الجزائر، ع٤٠، يونيو ١٩٩٦، ص٣٧.
- (٤)- مرتاض: شعرية القصيدة، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٧.

معاً؛ كما أكد الناقد الفرنسي جيرار جينيت في قوله: "النص الأدبي هو ما تنقري فيه الكتابة، وتكتب فيه القراءة باستمرار" (٣٧). ويقول الناقد السوري منذر عياشي، في السياق نفسه، إن "هاتين الفعليتين وجهان لفعل واحد. فالقراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى. والكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى" (٣٨). ويقول أحد نقاد الجزائر المعاصرين، في بحث له، كتبه لتحليل إحدى روايات المرحوم الطاهر وطار تحليلاً سوسيوولوجياً: "إن النص مشهد للنظر النقدي والقراءة والكتابة يحمل بين ثناياه مؤشرات بلاغية تجريبية وسردية ودلالية وأيديولوجية توجه القارئ..." (٣٩)

ويؤكد مرتاض، هو الآخر، الصلة الحميمة بين نشاطي الكتابة والقراءة، ويعد النص كياناً يلتقي على مستواه هذان الأمران. إذ يتصور الرجل أن "الكاتب حين يكتب نصاً أدبياً ما، إنما هو يقرأ، من بعض الوجوه، نفسه، قبل أن يقذف بما يقرأ إلى قارئه أو متلقيه. فبدون هذه القراءة التي تخرج نصاً من عدم إلى وجود، لا يكون للنص الأدبي وجود أبداً" (٤٠). ويقول، في الإطار نفسه، إن "الكتابة لا تكون

- (٥)- نفسه، ص ٨٩-٩٤.
- (٦)- موسى ربابعة: القيمة وقراءة النص الأدب، علامات في النقد، ج ٥٣، مج ١٤، ٢٠٠٤، ص ١٧٠.
- (٧)- مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٨٣.
- (٨)- مرتاض: "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١، ١٩٨٣، ص ٥١.
- (٩)- مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة "الموقف الأدبي"، دمشق، ع ٢٠١، ١٩٨٨، ص ٨٩.
- (١٠)- نفسه.
- (١١)- رولان بارط: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١٩٩٤، ص ١٧.
- (١٢)- مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات في النقد، ج ١، مج ١، مايو ١٩٩١، ص ٨٢.
- (١٣)- نفسه.
- (١٤)- نفسه.
- (١٥)- نفسه، ص ٨٣.
- (١٦)- مرتاض، عبد الملك: مدخل في قراءة البنية، علامات في النقد، ج ٢٩، مج ٨، شتبر ١٩٩٨، ص ٩٤.
- (١٧)- ناظم عودة: تحولات النظرية النقدية الحديثة، علامات في النقد، ج ٥٣، مج ١٤، ص ٢٤٠-٢٤١.
- (١٨)- محمد سالم سعد الله: "مملكة النص: التحليل السيميائي للنقد البلاغي - الجرجاني نموذجاً -"، دار جدارا للكتاب العالمي (عمان) وعالم الكتب الحديث (إربد)، سلسلة "النقد المعرفي"، رقم ١، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٢٣.
- (١٩)- محمد مفتاح: بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، ج ٣٥، مج ٩، مارس ٢٠٠٠، ص ٣٦.
- (٢٠)- مرتاض: "أ-ي: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١٩٩٢، ص ٥٥.
- (٢١)- مرتاض: في الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١٩٨٧، ص ٥-٦. (من فاتحة الكتاب)
- (٢٢)- مرتاض: النص الأدبي...، م س، ص ٥٤.
- (٢٣)- نفسه، ص ٥٥، بتصرف.
- (٢٤)- مرتاض: ممارسة العشق بالقراءة، مجلة "نزوى"، مسقط، ع ٨، أكتوبر ١٩٩٦، ص ٥٩، بتصرف.
- (٢٥)- مرتاض: أ-ي، ص ١٨.
- (٢٦)- مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط ٢٠٠١، ص ١٦.
- (٢٧)- مرتاض، عبد الملك: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، علامات في النقد، ج ٥٠، مج ٢، شتبر ١٩٩٢، ص ١٤٣.
- (٢٨)- نفسه.
- (٢٩)- مرتاض: الألفاظ الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ٢٠٠٧، ص ٤. (من فاتحة الكتاب)
- (٣٠)- مرتاض: شعرية القصيدة، م س، ص ٢٣٣.
- (٣١)- مرتاض: ممارسة العشق بالقراءة، مجلة "نزوى"، مسقط، ع ٨، أكتوبر ١٩٩٦، ص ٥٨.

- (٣٢)- مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ص ١٨.
- (٣٣)- مرتاض: القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، ص ١٣.
- (٣٤)- ويسمّيها جيرار جينيت (G.Génette) "جامع النص" (Architexte)، الذي يُعد، في نظره، موضوع نظرية الأدب الداخلية. يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة." ("مدخل لجامع النص"، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٩)
- (٣٥)- يقول مرتاض إن غاية الدراسة (أو النقد)، في بعديها النظري والتطبيقي، "تمثل في الاهتداء إلى حقيقة النص بتعبير فلسفي، أو فهمه بتعبير الهرمينوطيقا الغاميرية، أو تفسيره بمصطلح الدّيتين، أو علاقة الدال بالمدلول بحسب البنيويين، أو الكشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميوتيكين، أو تفكيكه وتشريحه على طريقة التفكيكين." ("النص: نقده، نقاده والحقيقة الفعلية"، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع ٣، مج ١، ١٩٨٩، ص ١٩)
- (٣٦)- مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة "عالم المعرفة"، الكويت، ع ٢٤٠، ١٩٩٨، ص ٤٠.
- G. Génette: Figures II، Seuil. - (٣٧) P١٨، ١٩٧٧، Paris.
- (٣٨)- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ٥.
- (٣٩)- عمار بلحسن: صراع الخطابات: القصّ والإيديولوجية في رواية "الزّلزال"، مجلة "التبين"، الجزائر، ع ٧، ١٩٩٣، ص ١١٤.
- (٤٠)- كيف يمكن جذب سواد القراء إلى القراءة الأدبية؟ (حوار أجريته ميرزا الخويلدي مع مرتاض، عقب صدور كتابه "نظرية القراءة: تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية"، وذلك على هامش مهرجان الجنادرية ١٩ في الرياض)، جريدة "الشرق الأوسط"، ع ٩٦٩٠، بتاريخ ٢٠٠٥/٠٦/٠٩، ص ١٢.
- (٤١)- مرتاض: القراءة وقراءة القراءة، علامات في النقد، ج ١٥، مج ٤، مارس ١٩٩٥، ص ٢٠٢. انظر، أيضاً، كتابه "نظرية النص الأدبي"، دار هومة للنشر، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٢ - مقاله "القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي"، ص ١٧ + ص ٢٥.
- (٤٢)- رولان بارت: الكتابة والقراءة، تر: عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط ١٩٩٣، ص ٩٥-١٠٣.

بنية الرواية القصيرة في أعمال صبري موسى

بقلم: شوقي بدر يوسف *

" المفارقة لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجاً من الألم والعبث".

أ.ر. تومبسن

يتضمن الجزء الخامس من الأعمال الكاملة للكاتب صبري موسى ثلاث روايات قصيرة، تقع من ناحية الشكل في مرحلة ما بين القصة القصيرة التي بدأ بها الكاتب حياته الإبداعية بمجموعات "القميص"، ثم مجموعة "وجها لظهر"، ثم "حكايات صبري موسى"، ثم مجموعة "مشروع قتل جارة"، وأخيراً مجموعة "السيدة التي.. والرجل الذي لم"، من جهة.

وبين مرحلة الرواية التي بدأت بروايته القصيرة "حادث النصف متر"، ثم "فساد الأمكنة"، ثم توجت برواية "السيد من حقل السبانخ" من جهة أخرى، هذا بخلاف احتفائه بأدب الرحلات في أكثر من كتاب، وكتابات في مجال المسرح، والسيناريو لأكثر من قصة فيلمية، هذه المسيرة المتميزة الكبيرة من الأعمال الإبداعية المتنوعة، والتي بدأها صبري موسى في الستينيات من القرن الماضي وسط مجاليه من كتاب هذا الجيل الذين وضحت بصمتهم على الأدب المصري المعاصر، في تجربة لها خصوصيتها وتميزها وتفردها في المشهد الإبداعي العربي، لاحتوائها على تنوع إبداعي ثري وزخم سردي وفني له حضوره وتوجهه، حيث كانت قصصه ورواياته منذ البواكير الأولى لها ذائقة خاصة في تناول اختلقت كثيراً عن كتابات مجاليه لأسباب عدة، أهمها اختياره قاع المجتمع كمرآب خاص لمعظم إبداعاته، واحتفائه بالشخصيات المهمشة المأزومة والمسحوقة في الحياة، واختياره للأحداث غير المألوفة كمادة وموضوعات رصد من خلالها الحياة الاجتماعية في إبداع مواز لأعماله الصحفية الأخرى التي برع فيها وشكلت جزءاً مهماً من حياته الفنية والأدبية، كما كانت دراسته للفن التشكيلي لها دور كبير

* ناقد من مصر.

النوع من الكتابة السردية في فنيتهما وأبعادها الحقيقية والموضوعية، وهي تنويعات روائية على هامش الحياة تأخذ منها وتعطي لها: "غير أن الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن أن تتحول إلى هذا الواقع، وهو أن ما تصفه لنا الرواية يمثل جزءا خادعا من الحقيقة، جزءا منعزلا تماما، مرنا، تمكن دراسته عن كثب، وأن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب". (١)

ثلاث روايات قصيرة

والرواية القصيرة أو القصة الطويلة أو ما يقع تحت مصطلح إشكالات التجنيس الأدبي وما يطلق عليه نسق (النوفيل) هي نوع سردي يقع بين القصة القصيرة والرواية، وهي بحسب ملاحظات جراهام جود Graham Good حول طول وقصر النص الروائي أو القصصي بأنه ليس هناك عدد سحري من الكلمات تتوقف عنده القصة القصيرة أو تبدأ منه الرواية، وغالبا ما تكون تخوم القصة والرواية في البنية الأساسية للنص الصغير نابعة من رؤية الكاتب في تشكيل الحدث والحبكة في دفقة واحدة وبطريقة تتمشى مع ما يريد التعويل عليه في نسيج النص الروائي من قضايا وإشكالات واقعية يحقق منها نقد الواقع وتعرية سلوكيات ما يحدث فيه من صراعات خافتة داخل المجتمع

في بلورة إبداعاته، فقد أعطته بعدا فنيا متميزا خاض به مجال الكتابة الصحفية في بادئ الأمر ثم الكتابة السردية التي وضعته على خريطة المشهد السردى المعاصر بامتياز، خاصة عندما عاد مرة أخرى برواياته الثلاث التي نحن بصددنا الآن إلى صيغة الرواية القصيرة المكثفة في أحداثها، وقليلة العدد في شخصياتها، والمبرزة لنواح نعتها من سقط المتاع إلا إنها تمثل في عقد المجتمع وسلوكيات شخصياته مؤشرات لما هو موجود وحاضر على مستوى الواقع المهمش والمأزوم في المشهد الاجتماعى المصرى، فقد تضمن الجزء الخامس من الأعمال الكاملة للكاتب الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ثلاث روايات قصيرة تمثل علامة مهمة في إبداعات صبري موسى هي روايات "حادث زواج في شارع مؤنس أفندي"، و"أنا.. بتاع شارع الأهواني"، و"أنيسة وأربعة رجال" والروايات الثلاث تمثل مرحلة مهمة في سرد صبري موسى حيث إنها عودة مرة أخرى للرواية القصيرة (النوفيل) وتكريس لواقع اجتماعي تدور أحداثه ووقائعه في أماكن مهمشة وشخصيات محددة الاسم والهوية من قاع المجتمع، وهي تيمة تواجدت وتكررت كثيرا في أعمال الكاتب، وفي أعمال بعض من مجاليه، ولا شك أن هذه الروايات الثلاث تحتل بؤرة حاضرة في أدب الكاتب، كما أنها تمثل إضافة مهمة لمثل هذا

الرواية القصيرة أو القصة الطويلة
أو ما يقع تحت مصطلح إشكالات
التجنيس الأدبي وما يطلق عليه
نسق (النوفيل) هي نوع سردي
يقع بين القصة القصيرة والرواية،
وهي بحسب ملاحظات جراهام
جود Graham Good حول
طول وقصر النص الروائي أو
القصصي بأنه ليس هناك عدد
سحري من الكلمات تتوقف
عنده القصة القصيرة أو تبدأ منه
الرواية.

الآخرين، مستغلة في ذلك الفساد
السائد والجهل الكامن في جنبات
المجتمع المختلفة، وروح القمع
وسطوة القهر المسيطرة هنا وهناك.
لذا فهو اختار لها من الواقعية
النقدية التي ربما اختفت الآن من
الساحة السردية لتحل محلها أطر
أخرى من السرد الروائي الواقعي
الحديث، إلا أن الحديث عن قصص
وروايات صبري موسى القصيرة
يجعل هذا الطرح يعوّض ما فقدته
النقد في إبداعاته حيث كان النقد
منصبا أساسا على العالم الروائي
للكتاب دون الاحتفاء بقصصه
ونصوصه الروائية القصيرة، وحول
استفادته من العمل الصحفي في
حياته المهنية، يقول صبري موسى
في إحدى حواراته " : الحقيقة لقد
استفدت من العمل الصحفي لأنه
أتاح لي الفرصة للحركة والرحلات
وتدريب الوعي على الالتقاط
السريع لجوهر القضايا، والتخلص
من الأطناب في الأسلوب، وأصبحت
أستطيع تقديم الشخصية من خلال
اللمسات السريعة التي تشبه عمل
فرشاة المصور، لتصوير أهم الملامح
التي تعبّر عن الشخصية التي أريد
تقديمها في النص الأدبي". (٢) وفي
نصوصه السردية الثلاثة القصيرة
التي اخترناها للحديث عنها، نجد
أن أسلوب صبري موسى في كتابة
هذه النصوص قد جاءت مواكبة
لرؤيته تجاه الاستفادة من نسق
الأسلوب الصحفي في رفد الصورة
والحالة والوجه والشخصية في
حدث بسيط معمق الرؤية في

ويكون النص القصيرة مناسبة
في بلورة الحدث وحبكته وترتيب
الأحداث وتحريك الشخصية في
جبلتها وطبيعتها والوصول بذائقة
المتلقي إلى التأويل من أقرب نقطة
ممكنة بحسب النص، ولعل صبري
موسى في رواياته الثلاث القصيرة
موضوع القراءة قد أراد أن يستغل
براعته السردية في تجسيد حالة
مهجنة من القص القصير والسرد
الروائي المكثف والمختزلة فيه
الوقائع والأحداث بطريقة تشي
بواقع جديد للأحداث وطبيعة
فاعلة للشخصيات وتجسيد
القشرة الخارجية للواقع بما يعبر
عنه في قاع المجتمع وما يحدث
فيه من ممارسات اجتماعية تبرز
الوجه القبيح والسلوكيات الكامنة
في شخصيات مهمشة من القاع
تحاول أن تحقق لذاتها أقصى
حالات الحضور ولو على حساب

في رواية «أنيسة وأربعة رجال» تبدو المفارقة حاضرة منذ الوهلة الأولى للنص حينما تكتشف السجانة حكمت ولبلى الأخصائية الاجتماعية لسجن القناطر أن النزيلة «أنيسة» تنتابها حالة مرضية غريبة فهي دائماً الاغتسال بطريقة مرضية.

بشخصياتها وأحداثها وإشكاليات قضاياها. فشخصية "سليم شحاتة" في رواية "حادث زواج في شارع مؤنس أفندي"، و"الصحفي الراوي" في رواية "أنا.. بتاع شارع الأهواني"، وأنيسة في نص "أنيسة وأربعة رجال" هي شخصيات نمطية تتواجد كثيراً في الواقع الاجتماعي، لكنها في السرد الروائي تمثل في كل نص حالة وظاهرة لها رؤيتها وحكايتها والطرح النقدي المعول عليها في أحداثه وشخصه المنفذة له، فهذا الرجل (سليم شحاتة) الذي يعمل ساعي لمدير إحدى البنوك الكبرى، ربما هو يتقمص شخصية مدير البنك الذي يعمل تحت رئاسته مباشرة، والمعجب به أشد الإعجاب، لذا كانت ممارساته الذاتية نابعة من هذه النرجسية التي اكتسبها من عمله وهي تتعكس على ممارساته في أدق شؤون حياته وأسرته، أما الراوي في رواية "أنا.. بتاع شارع الأهواني" فهو نص ربما يتضمن بعد سيرى واضح من الأحداث، فالراوي صحفي وكان يعمل في مجلة البوليس فترة من

جنبات مناخ واقعي تتلامس مجرياته مع روح الشخصية وتأثيرات المكان عليه، بحيث تتداخل اللمسات وتتجسد الممارسات وتبرز القضايا في حبكة بسيطة منتخبة من الواقع المعيش وقضاياه وإشكالياته التي كثيراً ما كان الكاتب يضع يده عليها جراء عمله الصحفي وبحثه عن خبطات وموضوعات صحفية يكتشف أن فنيته تصلح لأن تكون عملاً إبداعياً وقتياً على إطلاقه، وكانت أعماله السردية في حبكة الرئيسية كثيراً ما تعري الموقف وتدينه وتجعل من الحدث إشكالية تطرح نفسها على المستوى الخاص والعام، وتلبسه ثوب الحكيم المفضل لديه، وهذه النصوص، ربما هي تكملة لمسيرة صبري موسى في حكاياته المشوقة التي تركت أثراً فنياً في عالم المرئي واللامرئي في الخطاب الحكائي المعاصر، وحكايات صبري موسى التي سبق أن صدرت مجموعة منها في إحدى أعداد الكتاب الذهبي تعد من الأعمال التي وجدت صدى كبيراً لدى ذائقة القارئ والمتلقى من ناحية الموضوع وبنية النص والأحداث والقضايا التي تناولتها، من خلال الشخصيات النمطية الواقعية التي استفزت الكاتب فتناول موضوعاتها في هذه الحكايات بطريقة جذبت ذائقة القارئ إليها بامتياز، وتعد الروايات الثلاثة التي صدرت لصبري موسى بعد ذلك استكمالاً لهذا النسق من الكتابة السردية الواقعية النابعة من قضايا الواقع

اللغة عند صبري موسى لغة
بسيطة ومركبة في نفس الوقت،
منحوتة من صلب الواقع وبؤرة
ما يحدث فيه، ربما كانت انعكاسا
لممارسته الصحفية في رسم المقالة
بأفكار ورؤى وصيغ لها دلالاتها
على مستوى الواقع.

في حياتنا ألا وهي اللامبالاة
والاستهتار بالحياة وما يدور فيها،
وهو بعد متكرر على طول الزمن
في كثير من الأحيان. وقد استفاد
صبري موسى من مجال الصحافة
كما ذكرنا، كما استفاد أيضا من
الفن التشكيلي الذي كان هو إحدى
رجاله في بواكير حياته العملية،
وكانت كتابته بعد ذلك في المشهد
السردى في مراحل الواقعية الأولى
عند كثير من مجالي الكاتب خاصة
عند يوسف إدريس، أمين ريان،
ولعل الرومانسية الباهتة كما أطلق
عليها غالي شكرى في المقدمة التي
كتبها للجزء الخامس من الأعمال
الكاملة للكاتب والمتضمن هذه
الروايات القصيرة الثلاث حين
أشار بأن "صبرى موسى لم يكن
واقعيًا "اشتراكيًا"، كان يرى الواقع
أكثر سلبا مما يراه الآخرون. وكان
يرى في الكتابة وحدها ملاذا من
السلبية وبعدا عن العمل السياسي.
ولم يكن نفسه تلميذا أو رفيقا
للرومانسيين الأفلين. كان - دون
أن يعي ذلك - يجسد "إشكالية"
عبر عنها في جمال خصب أمين
ريان حين كتب روايته الرائدة "حافة
الليل"، وعبر عنها صبري موسى
نفسه في روايته القصيرة "حادث
النصف متر". عملان يحاولان
البحث عن رؤى جديدة وسط
الظلام. لم ينجرفا مع السيل الهادر
للواقعية ذات الرؤيا الواضحة التي
شجعتها "الثورة" على مواكبة
القشرة الخارجية للواقع. ولم يكن
ممكنا لهما الانخراط في ركب

الزمن وهي أبعاد تنطبق والكاتب
في بعدها السيري الحامل لحديث
سرقة محتويات شقيقه وهو شيء
وارد في حياة أي فرد، لذا جاءت
الرواية تعبيرا ذاتيا عن مرحلة
ربما تكون نابغة من ذات الكاتب.
أما النص الأخير وهو "أنيسة
وأربعة رجال" فقد جاء على شاكلة
السيناريو المقطع زمنيا ومكانيا،
يتخذ من أماكن محددة وأزمنة
محددة وشخصيات محددة أبعاد
إشكالية زواج الأنثى من أكثر من
رجل. ولعل هذه النصوص الثلاثة
بما فيها من رؤى جمالية وأبعاد
حكائية مؤولة ودالة عن عمق ما
كان يرزح تحته المجتمع في مصر
من تآزمات ومتاهات اجتماعية
ومفارقات حية لأحداث كثير منها
يحدث على مستوى الواقع المعيش.
وقد جسدها صبري موسى في
إناء وفنية عالية جعلت من هذه
النصوص الثلاثة مرحلة مهمة في
سرد الكاتب ويقول عنه د. غالى
شكري "إن صبرى موسى يبحث في
أناء وجمال عن رؤى تخترق أحشاء
الواقع، فتصل إلى نبوءة جمالية
عميقة لأخطر الهزائم وأبقاها

داخل النص كما في الرواية الأولى "حادثة زواج في شارع مؤنس أفندي"، بطلها سليم شحاتة ساعي مدير إحدى البنوك الكبرى، وهو من منطلق تعامله المباشر مع مدير البنك يتعامل مع زملائه بشيء من التعالي والتكبر لإحساسه بشيء من النرجسية وتضخم الذات: "في ممرات البنك قد يلتقي سليم شحاتة بسيد ساعي الخزينة، أو عوض ساعي الحسابات، فيرفع كل منهما ذراعه لسليم محييا.. لكن سليم لا يرفع ذراعه لأحد.. إنه يهز رأسه فقط في عظمة.. وهو يتمتم بالسلام. (٥) أسس سليم شحاتة حياته على عدم الاختلاط بسكان شارع مؤنس الذي يقطن فيه، فهو صاحب المنزل رقم ٧ وهو أمر آخر جعل منه صاحب ملك له احترامه وتبجيله، هكذا كانت هواجسه تحدثه، وتضخم في ذاته المتدنية داخل نفسه، كما أنه له طوقسه الخاصة في حياته المنزلية تعرفها أسرته ويسمع عنها سكان الشارع. تتسارع وتيرة الأحداث حينما يتقدم سامي نجل عبد الحفيظ شاعر الموظف بإحدى المصالح الحكومية لخطبة نادية ابنة ساعي البنك سليم شحاتة، ويفرض سليم شحاتة هذه الزيجة لفقر أسرة عبد الحفيظ شاعر بينما هو يمتلك المنزل رقم ٧ المجاور للمنزل رقم ٥ الذي يقطن فيه عبد الحفيظ شاعر بالأجرة. وهو منزل اشتراه بميراث ابنته من أمها الراحلة. وتتوتر العلاقة بالحي بأكمله جراء هذا الرفض، خاصة

الرومانسية الآفلة". وإنما كان هناك صراع آخر بين الكاتب والمكتوب". (٣) من هنا كانت مفارقات الواقع تستحوذ على الإبداع السردي عند صبري موسى في محاولة بث حالة من النقد وتعرية الواقع وإدانة كل محاولات هدر القيم والمبادئ الحية في المجتمع، لذا استحوذ المعادل الموضوعي لهذه الروايات الثلاث على عنصر المفارقة الموجود بالفعل في السلوك البشري والحياة بصفة عامة.

النص والمفارقة

تكمن المفارقة في هذه النصوص الثلاثة في حبكة النص، وما تستطيع أن توفره الحبكة من رؤية تنتظر تحريك خطوطها لتصبح حدثا منتهايا في إضاءته الموضوعية والفنية في آخر الرواية، ومفارقة النص كما وردت في ثانيا الأحداث تبني نفسها بحسب ما قاله توماس مان عن جوته من أن "المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق، كما قال عنها كيركجوراد أيضا "ليس من فلسفة حقيقية ممكنة دون شك، كذلك قد يدعى المرء أن ليس من حياة بشرية أصيلة ممكنة من دون مفارقة". (٤) والروايات الثلاث على تعدد مضامينها ورؤية واقعها وطبيعتها تذوق معادلها الموضوعي على النحو الذي جاءت عليه داخل النصوص، تحمل أكثر من مفارقة في حبكة كل منها وفي موقع الشخصية من الحدث بل يحدث أحيانا أن تكون هناك أكثر من مفارقة تكمن

تام من أفراد الشرطة النوبتية في تعاملهم معه كمواطن عادي: جلست أمامه أرقبه في اهتمام وهو يغمس قلمه الحبر في الدواية بين الحين والحين.. دون أن يعير وجودي أمامه أدنى اهتمام.. ورحت أفكر في بيتي الذي أسكنه منذ خمس سنوات، ولم يحدث له خلالها مثل هذا الحادث الفظيع". (٧) وحينما يعرف صف الضابط الريفي طبيعة عملي الصحفي تتغير لهجته وتجاهله له، وتتبدل معاملته تماما: "هيه.. أنت بتشتغل إيه..؟"

- صحفي..

سكت، لحظة، ثم اعتدل في مقعده وأمسك بقلمه وسألني، وقد تغيرت لهجته تماما: حاجات كثيرة اللي راحت..؟ ومددت يدي في جيبى بسرعة وأخرجت له القائمة فألقى عليها عينيه فترة ثم سألني:

- تشرب شاي..

- متشكر

- اشرب يا شيخ.. تلاقيك جيت من الشغل تعبان، لقيت الحكاية دي.. ملحقتش تستريح.. اشرب شاي على بال ما أبعت حد يشوف جبريل أفندي فوق، يمكن يكون جه وأنا مشفتوش.

النص يحمل تناص من قصة تشيكوف "الحرياء" لتشيكوف حين عرف الشرطي الذي يحقق في واقعة عض كلب لأحد المارة في السوق، ومحاولته لإثبات وجوده وفرض سطوته على الواقعة

عندما حلف سليم شحاتة بالطلاق لابنته بأنها لن تتزوج هذا الشاب: "وكمنا حبيتوا بعض.. طب علي الطلاق ما أنت متجوزاه". (٦) لكن الشابين يتزوجان سرا وتفاجأ الحارة كلها بهذه الورطة التي وضع سليم شحاتة نفسه فيها، ويحاول سليم شحاتة استرداد أبنته دول طائل، وتحضر شرطة النجدة إلى المكان وتتأكد من أن إجراءات الزواج سليمة بين شابين بلغا سن الرشد وتزوجا بإرادتهما. وتبرز المفارقة هنا من رغبة الزواج بين الحبيين سامي ونادية والرفض الذي يطلقه ساعي البنك سليم شحاتة بحجة أن ابنته تحب سامي ابن عبد الحفيظ شحاتة ويمين الطلاق الذي أطلقه أثناء غضبه بأن هذا الزواج لن يتم. ويتم الزواج وبالتالي يقع يمينا الطلاق على زوجة سليم شحاتة، ويدخل سليم شحاتة في إشكالية جديدة، تبرزها المفارقة الثانية بين الممكن والمألوف والمستحيل الواقع، وينتهي النص نهاية مفتوحة تركها الكاتب للمتلقي لي طرح من خلالها تأويله النسبي بحسب كل متلقي.

وفي رواية "أنا.. بتاع شارع الأهواني" تبرز المفارقة في معاملة الشرطة للمواطنين في حالتها الجهل والمعرفة، وفي هذا المناخ الأخلاقي المتسم باللامبالاة، ثم بالاهتمام غير العادي بعد معرفة حقيقة موقف الشخصية. فهذا الصحفي الذي سرقت شقته وذهب إلى قسم الشرطة لاستيفاء محضر الحادثة، يقابل هناك بفقر

ومعاقبة صاحب الكلب، وعندما يتحرى عن صاحب الكلب ويعرف أنه الجنرال، يوبخ الشاكي على تعرضه هو للكلب وإتاحة أصبعه له لكي يعضه. ويسير الحوار بين صف الضابط الريفي والصحفي حول ما حدث وما سوف يحدث في واقعة سرقة شقته. وأثناء هذه الحوارات الحاملة في طياتها مفارقات الحياة وعبيتها، تجول هواجس الراوي حول اللص الذي تجرأ وسرق شقته استعرض في مخيلته عددا من سكان العمارة، بدءا من عبد المنعم المكوجي الذي صعد معه الشقة بعد وصوله إليها وإخباره عن أشياء لا يعرفها إلا هو. وجيرانه جميعهم، وتتجه شكوكه إلى كل من جاوره في السكن؛ صلاح الساكن أمامه مباشرة، محمد الفنان المقرب له في الصداقة والمعيشة، هل سكان البدروم الذين لا يعرف عنهم شيئا هم من سرقوا شقته، تداخلت الهواجس والخواطر في مخيلة الراوي، وطاردته في نومه الهواجس والكوابيس في حلم وجد نفسه فيه عاريا تماما من الملابس، وجيرانه يحاولون سرقة ملابسه ونقوده، وتبرز المفارقة في الحلم وفي خاتمة النص يجد الراوي نفسه أمام مفارقة حقيقية يختتم بها الكاتب روايته، حينما اكتشف السارق الحقيقي يحاول مغادرة المنزل، بينما الشرطة في إجازة، "ظل التليفون يدق في الناحية الأخرى دقيقتين وأنا أحاول أن أضغط توتري، وأخيرا رفع شاويش

المكتب السماعة وقال لي آلو..
- الضابط فلان موجود يا شاويش
- لأ مش موجود.. ده في إجازة سنوية.. (٨)

وينتهي النص في نهاية مفتوحة وحبكة قائمة لم تنته ولا زال التساؤل معلنا عمن سرق شقة الصحفي.

وفي رواية "أنيسة وأربعة رجال" تبدو المفارقة حاضرة منذ الوهلة الأولى للنص حينما تكتشف السجانة حكمت وليلى الأخصائية الاجتماعية لسجن القناطر أن النزيلة "أنيسة" تتنابها حالة مرضية غريبة فهي دائمة الاغتسال بطريقة مرضية وكلما عثرت على ماء تدلقه على نفسها وتغسل نفسها في اليوم عشرات المرات، وتفسر الأخصائية الاجتماعية ذلك بأن ذلك ناتج عن عقدة الذنب التي التبتت النزيلة جراء الجريمة التي ارتكبتها النزيلة بزواجها أربعة رجال وهي على ذمة زوجها الأول.

ورواية "أنيسة وأربعة رجال" صيغت بأسلوب السيناريو السينمائي لتمرر الكاتب بهذا الأسلوب أثناء كتابته للعديد من سيناريوهات بعض الأفلام مثل فيلم البوسطجي عن قصة يحيى حقي، وفيلم "قاهر الظلام" عن رواية نهاد شريف، وفيلم "الشيما"، وغيرها من الأعمال الدرامية، وقد بدأها الكاتب من الفصل الأخير في سجن النساء بالقناطر الخيرية، وتتوالى فصول النص بدءا من شتاء عام ١٩٤٨

اللغة والتأويل

اللغة عند صبري موسى لغة بسيطة ومركبة في نفس الوقت، منحوتة من صلب الواقع وبؤرة ما يحدث فيه، ربما كانت انعكاسا لممارسته الصحفية في رسم المقالة بأفكار ورؤى وصيغ لها دلالاتها على مستوى الواقع، الجملة البسيطة المباشرة، والبعد الإنساني الكامن فيها والنتائج عن ممارسات الشخصيات في حوارهم المؤلف وغير المؤلف ويستخدم صبري حافظ أحيانا اللهجة العامية في توصيل بعد واقعي لطبيعة المشهد والرؤية، هو ينطلق من "إيقاع من المجردات كالالتزام واللامبالاة والالتباس الذي نهتدي إليه في البداية من مداخل المفارقة الدالة على هيكل الهزيمة. لا سبيل لأدراك هذا المدخل من غير الجملة غير المحايدة. وهي "شبه محايدة في أداء وظيفتها المضادة لانحياز الزمان والمكان والفعل". (٩) لذلك نجد اللغة المستخدمة في قصصه القصيرة على وجه الخصوص تأخذ المنحى الواقعي في معناها ومبناها، هو يختار مفرداته حتى العامية منها من الواقع ليحدد الرؤية المعول عليها في تركيب المشهد أو حديث الشخصية أو تجسيد البعد الإنساني والواقعي والمهمش وما تقرضه صراعات الواقع بين الشخصيات بعضها البعض، كما أنه يهتم اهتماما شديدا بالحوار الدائر بين الشخصيات خاصة

والمطر يسقط بغزارة على أطراف حقل كبير وفي أحد الأكواخ يلفظ المزارع عوض حسن آخر أنفاسه بين زوجته وابنته أنيسة، وفي صيف نفس العام تنتقل الأرملة وابنتها إلى القاهرة لتجاور إحدى قريباتها في سوق روض الفرج، وتتزوج المرأة من بائع في السوق، ولأن أنيسة أصبحت عالة عليهما يزوجونها من رجل عجوز وهي في سن الثانية عشر، وتتوالى الأحداث في شتاء ١٩٥٢، ثم في خريف نفس العام، وفي عام ١٩٥٤ في أوله تتزوج أنيسة بائع سريح لأدوات المطبخ والصيني، وفي الثلث الأخير من العام تتزوج قهوجي أسمته توفيق الشيمي، وفي منتصف عام ١٩٥٥ تتزوج كمساري ترام اسمه عفيفي محمود، وفي الفصل قبل الأخير يقبض على أنيسة وفي مكتب الرائد عبد القادر فهمي مأمور سجن النساء، كانت أنيسة تحكى حكايتها لإحدى الصحفيات وهي تقول: هو أنتو كل حاجة لازم تطلعوها في الجرائد. وبهذه العبارة التي وضع منها أن عقدة الذنب قد ترسبت في نفس أنيسة جراء هذه الزيجات التي جعلتها نزيلة السجن والحياة، وفي نفس المفارقة التي تتبدى في أعمال الكاتب نجد أن حياة هذه المرأة وظاهرة القمع والقهر الذي طالها في بداية حياتها هو الذي أوصلها بجهلها ونشأتها في بيئة غير متعلمة إلى هذه المرحلة من القهر الاجتماعي الذي انتهى بها إلى السجن وأحكام القانون.

والمفارقة الحاكمة تكشف على انطباق العنوان على جسم النص تمام الانطباق، فإطلاق العبارة على ما تحمله من وصف وتلميح يؤكد المعنى أيضا كما في العنوان الأول أما عنوان النص الثالث وهو "أنيسة وأربعة رجال" فهو عنوان واضح ودال ويحمل تأويلا خاصا عن علاقة المرأة بأكثر من رجل ربما من خلال الجنس أو الزواج أو عمليات النصب والاحتيال، وكلها تنسحب على ما ورد بمضمون النص وأحداثه الداخلية.

لا شك أن الإبداع الروائي والقصصي عند صبري موسى يضعنا أمام حالة من حالات الكتابة السردية المتميزة والحاملة لأصول الكتابة وأبعاد رفد قضايا المجتمع والشارع المصري في معظم توجهاتها، وقد كانت هذه الأعمال السردية القصيرة التي تناولناها في هذه القراءة المستمرة تقع في منطقة وسطى بين الرواية والقصة القصيرة التي أبدع فيها الكاتب بقصد الترويج لواقع نقدي يضع فيه إشكاليات وقضايا اجتماعية على المحك الإبداعي، وحول طقوس الكتابة عند صبري موسى فقد أوضحه في إحدى حواراته حول هذه الطقوس في مفارقة عجيبة استهدفت ذاته وإبداعه المتميز بكل المقاييس في قوله: "إذا شئت الحقيقة، فأنا أكره عملية الكتابة جدا، وفي كثير من الأحيان أتمنى لو كانت لي مهنة أخرى غيرها، ولكن برغم ذلك تولد في عقلي فكرة

إذا كانت هذه الشخصيات من قاع المجتمع فهو يمنحها رؤيتها الذاتية للتعبير ويتركها تدلي بدلو حديثها دون تدخل من الكاتب في اختيارات مسار توجهها وحواراتها، لذا نجد أن حوار قصصه القصيرة وروايته القصيرة ينبع من تلك الخاصية في جمل قصيرة ومفردات مقتصدة وتكثيف مقطر للحديث بحيث يؤدي الغرض المطلوب دون إسهاب ولا إطناب في سرد ما يحدث، كما نجد أن صبري موسى يعطى العنوان أهمية قصوى في التعبير عن رؤية النص ومضمونه، ونجد عناوينه في معظم ما كتب تتسم بالغرابة فهو في الرواية الأولى "حادث زواج في شارع مؤنس أفندي" يؤسس لبنية النص من خلال العنوان في تعبير مجازي، فليس الزواج في حد ذاته حادث إنما هو حدث طبيعي يألفه الناس، إما إطلاق مفردة حادث على أمر الزواج فهو يدل على أن الأمر حدث جلل، كما أن تحديد المكان الذي حدث فيه الأحداث بشارع محدد وهو "شارع مؤنس أفندي"، يدل على أن الحدث الرئيسي للنص تحكمه علاقات ومراوحت في هذا المكان الحامل لهذا الاسم المحدد مما يؤكد ويدعمه في ترتيب أحداثه، وهو ما يرفده النص في بنيته ومضمونه الداخلي. كذلك عنوان النص الثاني "أنا.. بتاع شارع الأهواني"، وهو عنوان دارج يطلقه العامة في أمور تحتمل مثل هذا التعبير.. وهو عنوان تلفه الغرابة إلا أن المضمون العام للنص

صبرى موسى، (المقدمة بقلم د. غالى شكري)، الأعمال الكاملة.. ج ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ ص ١٠

٠٤. المفارقة وصفاتها... موسوعة المصطلح النقدي، د. سي. ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٧٧ ص ١٦

٠٥. حادث زواج في شارع مؤنس أفندي (رواية)، صبرى موسى، ص ٢٦١

٠٦. الرواية ص ٢٧٠

٠٧. أنا.. بتاع شارع الأهوانى (رواية)، صبرى موسى، الأعمال الكاملة ج ٥، ص ٢٨١

٠٨. أنيسة وأربعة رجال (رواية)، صبرى موسى، الأعمال الكاملة ج ٥ ص ٣٠٢

٠٩. الأعمال الكاملة ج ٥ (المقدمة)، د. غالى شكري، ص ٢٦

١٠. صبرى موسى وجها لوجه (حوار) أجرى الحوار، شمس الدين موسى، م العربي الكويتية، ع ٤٣٦، مارس ١٩٩٥ ص ٦٩

القصة أو الرواية، فأظل أماطلها بضعة أسابيع، أو بضعة شهور، حتى ترغمنى في النهاية على أن أضعها على الورق، فأخادعها كمجرد فكرة لحين تذكرها بعد ذلك وأعالجها بالكتابة.. لكنني أفاجأ بأني لم أتخلص منها تماماً بوضعها على الورق كفكرة، إذ تظل تنمو وتتطور في عقلي الباطن أثناء النوم، وفي عقلي الواعي أثناء الحياة اليومية، تجمع لنفسها شخصياتها وترتب مواقفها، ولا أبدأ في كتابتها إلا حين يتم الارتباط بمجال نشرها". (١٠)

الإحالات

٠١. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس ١٩٨٦ ص ٨
٠٢. صبرى موسى وجها لوجه (حوار)، أجرى الحوار د. رمضان بسطاويسى، م العربي، ع ٥٣٣، أبريل ٢٠٠٣ ص ٧٥
٠٣. مشروع قتل جارة.. روايات صغيرة،

ديوان «الانتظار» للشاعر عبد الرحمن العوضي روح حماسية وعاطفة دينية

بقلم: حياة الياقوت *

ذاك التناقض الجاذب هو أول ما يشدك في هذا الديوان. التناقض بين الحصان الجامح الذي يتصدر غلاف الديوان، بكل ما يحمله من معاني الإقدام والحركة والاندفاع، وبين عنوان الديوان «الانتظار» بكل ما يحمله من سكون واسترخاء وترقب وقلق. ولعل هذا التناقض يلخص طبيعة الأدباء بشكل عام، والشعراء بشكل خاص، حيث تكون المزاجية، والتمازج بين النقااض والقلق جزءاً من طبيعتهم التي لولاها لما أتى الإبداع.

لطالما عرفنا الشاعر عبد الرحمن العوضي شاعراً غنائياً أو (إنشادياً إذا جاز التعبير)، فهو من كتب كلمات مقدمات أغاني بعض المسلسلات التاريخية كمسلسل «الحسن والحسين» ومسلسل «خالد بن الوليد» في جزئه الثاني، وبرنامج «العذراء والمسيح»، بالإضافة إلى أناشيد ذائعة الصيت مثل «تفاءلت» و«احموا رسول الله». وما هو العوضي أخيراً -وبعد انتظار- يصدر ديوانه الأول «الانتظار».

دُشن الديوان بقصيدة «الريحانة»، وهي أطول قصائد الديوان، وفيها مدح للنبي صلى الله عليه وسلم. وأحسب أن هذه القصيدة هي قلب الديوان وريحانة روحه، وإن كان الصواب قد جانب الشاعر حينما قال:

بمحمد ستقوم دولة يعرب من بعد جور الفرس والرومان
ففي هذا البيت معنى عنصري جلي يناقض إنسانية الإسلام، فهذا الدين لم يأت لتسيّد العرب على غيرها من الأمم.
بعد «الريحانة» أتت ٢٣ قصيدة كلها منظومة بطريقة الشعر العمودي.

* كاتبة من الكويت.

ويمكن لقارئ الديوان أن يلاحظ أن قصائد «الانتظار» مقسّمة إلى ثلاثة مواضيع/هموم أساسية:

١. القصائد الدينية

وهي تتراوح بين القصائد التقليدية مثل مناجاة الله تعالى ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم، إلى قصائد أكثر قربا من الحدث مثل قصيدة «محجبة في المهجر» التي جاء فيها:

ما أمركم فملابسي حرية

مارستها في عالم متحرر

فبأي إنسانية تلقونني

وبأي قانون وأي مبرر

٢. القصائد المتعلقة بالشعر والإلهام

فتجد الشاعر يقول في قصيدة «الانتظار»:

يا أيها الإلهام هجرك مرهق

فالشعربات برقدة وسبات

أنت الذي بعد الإله أبته

حزني إذا ما تهت في أزماتي

الشعر إدمان وجرعة مطلع

تكفي لأن أحيا رهين دواتي

وفي هذه القصائد، نجد حالة استلهام الشعر تختلط ببعض المعاني الغزلية. ففي قصيدة

«إفلاس» يقول:

غابت فغاب السحر عن كلماتي

وتمنع الإلهام عن أبياتي

والشعر أوصد بابه عن خاطري

فجلست مكسورا على العتبات

وحتى في القصيدة الغزلية الوحيدة المباشرة، نجد اختلاط الغزل بالعفاف، وأنعم به غزلا لا يبتذل ولا يجرح حياء.

يقول الشاعر في قصيدة «السر»:

سأكنم وجدي في فؤادي وأكتفي

بصبر جميل للإله يقرب

ثم يقول:

وأطلب من رب السماء سعادة

عليها كفيث هامر تتصبب

٣. القصائد السياسية

وهي تشكل الجزء الأخير من الديوان وهنا أيضا ثلاثة هواجس رئيسة: الكويت، فلسطين، الربيع العربي.

يقول الشاعر في قصيدة «الألوان»:

إني أحبك يا كويت وإنها

في وجهك القمري تكمن ذاتي

وأليك يا قمري بذلت قصائدي

فلأنت أجمل ما احتوته حياتي

وفي قصيدة «ثورة المختار» يقول:

الأكبر هو للفكرة ثم للحالة الوجدانية، وليس للصنعة اللغوية. فلا نجد تراكيب مستغلقة، وإن كان هناك بعض الكلمات التي قد تكون جديدة على القارئ العادي، حتمتها الروح التاريخية لبعض القصائد. لمحيي الشعر التقليدي في شكله ولغته، والحماسي في روحه ومسلكه، هذا ديوان ستقضيون معه وقتاً طيباً. رويدكم، لا يغرنكم عنوانه «الانتظار»، فهذا ديوان عابق بالانطلاق والتوثب.

فلتمسحي من مقلتيك دمعها المدرار يا ليبييا قد أن أن تحطمي الأسوار فلتنهضي إلى العلا وعانقي الأقمار لا يكتب المجد سوى بأحرف من نار بشكل عام، نجد أن الروح الغالبة على الديوان روح حماسية، والعاطفة الدينية واضحة في جل قصائده. وشكراً للشاعر لأنه لم ينزل إلى الغزل الحسي، بل كان يتناوله للغزل تتاولاً مرتبطاً بإلهام الشعر وحالته الوجدانية باعتباره شاعراً. لغة قصائد هذا الديوان تسهل الاستمتاع بقراءته، حيث الانحياز



التأثيرات اللغوية التركية على اللهجة الكويتية

بقلم: طلال الجويعد *

التأثيرات اللغوية بين الشعوب ظاهرة حضارية قديمة في التاريخ نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وتركت آثارا واضحة في تراث هذه الشعوب، وقد لاحظ هذا التأثير علماء اللغة والباحثون في التاريخ في كل الحضارات البشرية، كما أشار إليها لغويو العرب ومفسروهم في كتاباتهم المتقدمة ككتب غريب القرآن والحديث وجمهرة اللغة وتفسير القرآن وبينوا الكثير من المفردات التي اقتبستها اللغة العربية من لغات مجاورة كالفارسية والحبشية واليمنية القديمة وأشاروا إلى أصلها، وقد جمع العلامة الجواليقي الكثير من المفردات الغريبة في اللغة العربية في كتابه الشهير (المعرب)، ومع مرور الزمن ازدادت هذه المؤثرات نتيجة للاحتكاك بشعوب أخرى كالأوروبيين والهنود والآثراك وانتقلت بعض مفرداتهم إلى اللغة العربية ولكن أهمها وأكثرها تأثيرا هي المفردات التركية التي ورثناها من الحكم العثماني.

حكمت الامبراطورية العثمانية معظم أجزاء الوطن العربي طيلة أربعة قرون من الزمن، وكغيرها من الدول الإسلامية الكبرى اندمجت شعوبها على اختلاف لغاتها وعاداتها اندماجا شمل جميع النواحي الاجتماعية، وكان للتأثير اللغوي أثر كبير في هذا الامتزاج البشري فاقتبست جميع الشعوب التي خضعت للحكم العثماني العديد من الصفات والعادات الاجتماعية والمفردات اللغوية فيما بينها، فكان التأثير اللغوي العربي كبيرا على الآثراك وعلى الشعوب غير

* كاتب من الكويت.

بل تأثروا كذلك بلغات عدة كالفارسية والهندية والانجليزية والسواحلية ودخلت مفرداتها كذلك إلى اللهجة الكويتية وذلك نتيجة للنشاط التجاري الكويتي الواسع واحتكاكهم بعدة بلدان من خلال سفراتهم التجارية والغوص على اللؤلؤ كذلك.

وقد تنبه لهذه التأثيرات عدد من الباحثين الكويتيين وأشاروا إليها وكان أولهم المؤرخ الكويتي سيف مرزوق الشملان في كتابه (من تاريخ الكويت) وأورد أمثلة على العديد من المفردات الكويتية المقتبسة عن التركية، والباحث خالد سالم في كتابه الكلمات الأجنبية في اللهجة الكويتية، والأستاذ خالد الرشيد في موسوعته عن اللهجة الكويتية، وغيرهم من الباحثين والمهتمين في اللهجات.

ورغم كثرة المفردات التي اقتبسها الكويتيون من اللغة التركية إلا أننا نذكر هنا بعض النماذج منها مع الإشارة أن بعضها لم يعد مستخدماً الآن في الكويت بسبب انتشار التعليم من ناحية والتأثر بلهجات أخرى من ناحية أخرى.

العربية ممن حكموهم بحكم إنها كانت لغة الدين وعلى العكس كذلك كان التأثير اللغوي التركي واضعها على جميع شعوب الدولة العثمانية بما فيهم العرب.

وتعتبر الكويت بحكم موقعها المهم من المناطق التي تأثرت تأثراً واضحاً بالموروق اللغوي العثماني ونقصد هنا بالمفردات التركية حيث كانت اللغة التركية هي اللغة الرسمية للدولة العثمانية رغم أن الكويت لم تخضع للحكم العثماني المباشر إلا أن هذه التأثيرات وصلت إلينا من خلال تنقل الكويتيين الدائم في العراق إما للتجارة أو للزيارة أو لغيرها من المصالح الاقتصادية والاجتماعية، فكانت اللغة التركية هي اللغة الرسمية في المعاملات والإدارة بالعراق، وكان تأثيرها واضحاً وشاملاً في الشعب العراقي ولا يزال هذا التأثير موجود إلى يومنا هذا، فكان من الطبيعي أن يعود الكويتيون إلى بلدهم ومعهم هذه التأثيرات فتصبح بعد ذلك جزءاً من لهجتهم وموروثهم الشعبي.

ولم تكن اللغة التركية هي اللغة الوحيدة التي تأثر بها الكويتيون

اللفظة التركية	المعنى بالعربية
اوجاق	موقد ويطلق على موقد القهوة
برغي	مسمار
دوشك	فراش
قاط	دور
جول (بالجيم الفارسية)	صحراء
سرصري	فاسد
درندرمه	مثلجات
دقمة	زر
غوزي	خروف محشي
آسكله (وأصلها لاتيني)	ميناء
زكرت	إنسان مهذب
زكين	غني
بش تخته (الطاولة الخماسية)	اسطوانة
بنجرة	نافذة
قوطي	علبة
كور	رأس
دولة (من الأكلات)	محشي
شيشة	زجاجة
شنص	حظ
كوملك	قميص داخلي
أبلا (وتطلق بالأصل على الأخت الكبرى)	معلمة
شيشمة	نظارة
جمبازي	محتال
شكر	سكر
بروة	وثيقة

بردة	ستارة
تفك	بندقية
فشك	رصاصه
يواش يواش	تمهل
جنطة	حقيبة
بقشة	صرة الملابس
قفشة	ملعقة
زحير	سم
عرموط	كمثرى
بوش	فاضي
موبيليا	أثاث
جاو جاو	الشيء الرديء (وأصلها يطلق على حنالة القهوة)
عربانة (وأصلها عربة خانة)	العربة
جيم الصنعة	بنشرجي كهريجي إلخ
ياء التخيير	يا تقعد يا تقوم مثلاً

هذه بعض الشواهد على بعض المفردات التركية التي دخلت في اللهجة الكويتية على سبيل المثال لا الحصر، وتبقى التأثيرات اللغوية بين الشعوب مجالا واسعا وبابا مفتوحا ودليل على الامتزاج الحضاري بين شعوب الأرض.

"ألف ليلة وليلة" في سوق الأحد بلندن

بقلم: ليلى محمد صالح *

السياحة خارج لندن لها متعة خاصة، حيث الجو النقي وجمال الطبيعة الرائع، والسكينة الهادئة، والنظام التام، ومع ذلك نجد السياح العرب وأهل الخليج يفضلون التنقل وسط لندن الغالية جداً للسياحة في حدائقها الشهيرة «ريجنز بارك» و «هايدبارك» والتجول في شارعها المشهور «أجورود» الذي أصبح عربياً بمطاعمه ومقاهيه ونواديه الليلية.

ومن المدن التي أحبها واعتدت الذهاب إليها هي مدينة اكستر تقع جنوب غرب إنجلترا، ومن أهم معالمها جامعة اكستر التي تعتبر من أعرق الجامعات البريطانية، تقدم فيها دراسات حول منطقة الخليج العربي والشرق الأوسط، حيث تضم قسماً للدراسات العربية الإسلامية ومكتبها عامرة يكتب الأدب العربي القديم والحديث من حسان بن ثابت حتى العقاد وطه حسين وأساتذة مستشرقين، المعمار في EXETER قديم، القصور القديمة، الأشجار الباسقة قديمة، والروابي والسفوح الخضراء تعانق التلال، الجو فيها دافئ، فهي تعتبر منتجاً للانجليز المتقاعدين، المدينة تشدك بنظافتها وبرودة أعصاب سكانها، السيارات تسير في شوارعها الضيقة بهدوء وانتظام، والإنسان فيها بسيط جداً بعيد عن زخرفة الحياة كالملايس الراقية والولائم والمجوهرات.

* أديبة وباحثة من الكويت.

العام الأدبي في مصر حين طالبت
فئة بحرقه في الميدان العام،
وحالت فئة أخرى من المفكرين
دون ذلك دفاعاً عن قضية التراث
العربي أليس من الطريف أن يباع
هذا الكتاب بجنيه واحد في سوق
الأحد باكستر؟ حقاً إن السفر هو
ارتياذ لمناهل الثقافة، إمتاع للعين،
وسرور للقلب، يحمل المسافر خلاله
قلبه العامر بالحب للإنسانية
 والتراث، كما أنه وسيلة للارتواء
من نبع الطبيعة والوقوف على كل
جديد وجميل من المناظر الخلابة
التي تمتع النظر وتفرج الهم لاسيما
إذا كان السفر مع الأهل والأصدقاء
الطيبين وقد قيل في فوائد السفر
الخمسة:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا
وسافر في السفر خمس فوائد
تفرج هم واكتساب معيشة
وعلم وآداب وصحية ماجد

في هذه المدينة الجميلة اكستر
ذهبنا إلى «سوق الأحد» من طريق
شبيه ببساط أخضر، شذى الزهور
يعبق حولنا أينما نحل، عيوننا
تعانق السفوح الخضراء والصفراء
وحدايق المقابر المنسقة، السوق
منظم على شكل «بسطات» مرتبة
بطريقة دائرية لها نقطة ابتداء
وانتهاء، يبيع فيها شباب وشابات
وشيوخ، السوق يضج بالتحف
والصور والملابس والكتب.

بين الكتب الأجنبية يطل عليّ
كتاب «ألف ليلة وليلة» بدهشة
سألت صاحبه كيف حصلت عليه؟
وهل تتوقع أن يباع بين تلك الكتب
الأجنبية؟ ابتسم وقال: هذا الكتاب
قديم من مخلفات شاب عربي كان
يسكن عندنا ليوصل دراسته،
بسرعة اشتريته حين طلب جنيهاً
أسترلينياً واحداً فقط. أليس الأمر
مدهشاً؟

كتاب «ألف ليلة وليلة» أحد كتب
التراث العربي والذي هز الرأي

أفلام مستمدة من الروايات العالمية

بقلم: محمود قاسم *

في تاريخ السينما العربية في مصر، فإن أجمل الأفلام، كانت دوماً مستوحاة من النصوص الأدبية، سواء العربي منها أو العالمي.

وبالنسبة للعلاقة بين السينما المصرية، والأدب العربي، فإن المصريين لم ينظروا حولهم قط، إلى الآداب المنشورة في البلاد العربية الأخرى، وليست هناك رواية عربية واحدة تحولت إلى فيلم مصري، عدا رواية "غابة من الشوك" تأليف الكاتبة السورية هدى الزين، والتي حولتها ايناس الدغدي إلى فيلم "الباحثات عن الحرية" عام ٢٠٠١، وتدور أغلب أحداثها في باريس.

أما الرجوع إلى الأدب العالمي، لتحويل بعضه إلى نصوص سينمائية مصرية، أو ما سمي بالتمثيل أو الاقتباس، فإن الأمر أكثر تشابكاً ويحتاج إلى المزيد من التفاصيل، حيث أن عدد الأفلام المصرية التي تم اقتباسها من السينما العالمية كبير، من الصعب حصره بالضبط، وهناك الكثير من الأفلام العالمية التي تم اقتباسها بدورها من نصوص أدبية، سواء تم ذلك في السينما الأمريكية، أم الفرنسية، أو الإيطالية، والألمانية، لكن المقتبس لهذه النصوص، رجع في الغالب إلى الأفلام، دون أن يرجع إلى الروايات المأخوذ عنها هذه الأفلام، مثل فيلم "شرق عدن" لايلى كازان عام ١٩٥٣، المأخوذ عن رواية بالاسم نفسه للروائي جون شتاينبك، وهي رواية ضخمة الحجم، لم تترجم قط إلى اللغة العربية، وبالتالي فإن فيلم "عجائب يا زمن" لحسن الإمام عام ١٩٧٥، مأخوذ مباشرة من الفيلم الأمريكي الذي قام ببطولته جيمس دين، وليس عن الرواية.

ومن هنا تأتي حساسية المقارنة بين النص السينمائي المصري المقتبس عن فيلم عالمي مأخوذ بدوره عن رواية عالمية، فهناك حالة أكثر وضوحاً

* ناقد من مصر

مصر، سواء على المسرح، أو في السينما..

أما الشق الثاني، أو الظاهرة الثانية، فهي صدور السلاسل الأدبية التي تعنى بترجمة الروايات العالمية إلى اللغة العربية، وقد كان عمر عبدالعزيز أميناً في إصداره أسماء المترجمين، وهو أيضاً ناشر، وقد أصدر سلسلة "روايات الجيب"، والعديد من الإصدارات الفنية، مثل مجلة الاستديو، حيث خرجت هذه السلاسل على ترجمة أرقى الإبداع العالمي، إما بشكل مختصر، أو ترجمات كاملة، وقد استمرت هذه السلاسل لفترة طويلة، وكانت بمثابة المتبع الأساسي لصناع الأفلام في مصر.. حيث أن روايات الجيب، قد صدرت أعدادها مجدداً في سلسلة "الروايات العالمية"، وذلك بالإضافة إلى سلاسل أسبوعية أو شهرية تعنى بالإبداع المسرحي العالمي، ومنها "روائع المسرح العالمي"، و"مسرحيات عالمية" وكانت هاتان السلسلتان ذخراً للمقتبسين المصريين بنفس درجة مكانة الروايات.

هذه هي منابع القصص والمسرحيات العالمية المكتوبة، والتي رجع إليها كاتب السيناريو المصري بشكل دائم ومستمر بما يعنى هنا أن كاتب السيناريو، قرأ النص الأدبي الأجنبي، سواء كان رواية، أو قصة قصيرة، أو مسرحية، وعلى سبيل المثال، فإن مصطفى محرم عندما اقتبس مسرحية "سوء تفاهم" تأليف ألبير كامو، وحولها إلى فيلم "المجهول" لأشرف فهمي،

وهي فيلم "من أحب" لماجدة عام ١٩٦٥، فالفيلم مأخوذ مباشرة عن الفيلم الذي أخرجه فيكتور فلمنج عام ١٩٣٩، وليس عن الرواية التي نشرت لمرجريت ميتشيل عام ١٩٣٦، رغم أن الرواية قد نشرت ملخصة باللغة العربية عديد من المرات، لعل أشهرها سلسلة روايات عالمية عام ١٩٦٤، فالرواية الأصلية تقع في مئات الصفحات، وفي جزئين كبيرين، حسبما صدرت مثلاً في سلسلة روايات الجيب الفرنسية، وحتى لو افترضنا أن وجيه نجيب الذي كتب سيناريو الفيلم المصري قد قرأ الرواية، فإنه رجع إلى الفيلم، لشدة التقارب بين سلوك الأبطال في الفيلمين.

وعلى جانب آخر فإن هناك ظاهرتين تلفتان النظر في هذا الشأن، تتعلقان بأن هناك سيمائيين عملوا في مجال الترجمة للمسرح، عزفوا على مسألة اقتباس النصوص إلى اللغة العربية وتحويلها إلى مسرحيات، إبان ازدهار المسرح في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، الكثير من هذه النصوص تحولت إلى أفلام، وما أكثر هذه الأسماء، ابتداء من آدمون تويجا، ويوسف وهبي، وزكي طليمات، واستيفان روستي، ثم دخل في هذا المجال هنري بركات وحسن الإمام، وقد تم أغلب ذلك عن اللغة الفرنسية، ثم الإنجليزية، والإيطالية والألمانية، أي أن أصحاب هذه الأسماء قاموا بترجمة النصوص، أو قراءتها باللغة الأجنبية بهدف تمثيلها في

الهوى" لأحمد بدرخان، و"عاشق الروح" لأحمد ضياء الدين، و"رجال بلا ملامح" لمحمود ذو الفقار، أي أن النص الفرنسي، قد تم تحويله إلى أكثر من وسيط منها لمسرحية، وأوبرا "لاترافيانا"، ومن الواضح أن الذين اقتبسوا النص، قرأوا النص المسرحي، ولم تلفت الرواية أنظار من قاموا بالاقتباس، وهذه المسرحية ترجمت إلى اللغة العربية لتحويلها إلى نص مسرحي، لكنها، على حد علمي، لم تطبع قط في كتاب.

فالرواية، على سبيل المثال، تنتهي باستدعاء مرجريت جوتيه للقس، وهي على فراش المرض، وعندما يعلم القس أنه سوف يذهب إلى بيت غانية، يروح يقدم خطوة، ويؤخر أخرى، لكنه استمع إلى اعترافها، وعندما خرج من بيتها بعد عدة ساعات ردد: لقد عاشت عاهرة، وستموت قديسة، وقد ماتت مرجريت في الرواية دون أن يعرف أرمان "دوفال" أن أباه ذهب إليها من أجل إبعادها عن ابنه، وتنتهي بالجنائز التي لم يمش فيها سوى رجلان في سن متقدمة.

أما في المسرحية الفرنسية، فإن مرجريت بعد أن وعدت والد حبيبها أن تقطع علاقتها به، فإنها تعود إلى حياة الصخب، ويعود أرمان إلى المجون، وعندما يحاول أن يعرض عليها حبه، فترفض، فيوجه إليها إهانة، وعندما تلازم مرجريت الفراش، يتراجع الأب عن موقفه، ويبلغ ابنه بما حدث،

فإنه قرأ المسرحية المترجمة باللغة العربية، على أكثر تقدير، وأن الفيلم مأخوذ مباشرة عن النص الأدبي الذي كتبه كامى، والغريب أن هذه المسرحية لم تتحول إلى فيلم في أي بقعة أخرى من العالم، بأي من اللغات، أي أنها حالة فردية، وبالتالي فإن الاختلافات بين النص الأدبي، والفيلم الذى تدور أحداثه في كندا يرجع وجودها إلى كاتب السيناريو.

وقد حدث الشيء نفسه في نصوص مسرحية إيطالية مثل مسرحية "جريمة في جزيرة الماعز" للكاتب أرجونتي التي تحولت إلى فيلمين مصريين في عام واحد تقريبا.

وهذه المسرحيات تم اقتباسها من الترجمات العربية، أي أن كاتب السيناريو لم يقرأها في لغتها الأجنبية، إلا أن هذه الظاهرة تختلف بالنسبة لبعض النصوص الأدبية التي اقتبسها حسن الإمام وبركات، حيث أنهما كانا يقرآن الآداب بلغتها الأصلية، وهي الفرنسية، وسوف نرى حالة غريبة في مسألة الرجوع إلى النص الأصلي لتقديمه في معالجة مصرية، وهذه الحالة تتمثل في النص الفرنسي لـ "غادة الكاميليا"، حيث أن الرواية التي كتبها الكسندر ديماس الابن تختلف تماما عن الموضوع الذى تم تحويله إلى خمسة أفلام مصرية، إلا أن التشابه واضح بين المسرحية التي كتبت بالفرنسية عن النص الأدبي، وبين الأفلام المصرية التي ذكرناها، ومنها "ليلي" لتوجو مزراحي، وعهد

وتموت المرأة بين ذراعى حبيبها الذى عرف الحقيقة، وهذا المشهد يفضلته المشاهدون، لذا فإن الأفلام المصرية والعالمية التي تعاملت مع النص الأدبي، التزمت بالمسرحية.

إطار تاريخي

من ناحية جنسية الأدب، فإن الروايات والمسرحيات المكتوبة بالفرنسية، قد وجدت الاقبال الأكثر من ناحية المقتبس المصري، وأغلبها ينتمى إلى القرن التاسع عشر، وهي أعمال تسمى بالرواية الشعبية، وعلى رأسها "الكونت دي مونت كريستو" تأليف الكسندر ديماء الأب التي ظهرت في ستة أفلام مصرية من أبرزها "أمير الانتقال" ١٩٥٠، "أمير الدهاء" ١٩٦٤ وكلاهما من إخراج بركات، حيث وضع النص في إطار تاريخي، للحدث عن القهر السياسي، والتعذيب بحرية أكثر، وهي رواية تحولت كثيراً إلى أفلام ومسلسلات عالمية، حول الانتقام النبيل الذى يقوم به بحار زج به إلى المعتقل مظلوماً، في ليلة زفافه، بمؤامرة مقصودة دبرها أربعة من خصومه، فلما هرب من المعتقل، عثر على كنز أرشده إليه أحد السجناء في المعتقل، فإن سعى إلى الانتقام من هؤلاء الخصوم من خلال توريطهم مالياً، وكشف خسة أحدهم أمام أسرته وهو الشخص الذى دبر المؤامرة للبحار من أجل الحصول على خطيبته.

أما النص الأدبي الثاني، من حيث التهافت عليه، فهو، كما أشرنا

"غادة الكاميليا"، وقد فتش كل من بركات، وحسن الإمام، دوماً في صفحات الروايات الشعبية، لتحويلها إلى أفلام، وتبادل الاثنان الأدوار، فبركات هو الذى قدم رواية "ملك الحديد" لجورج اونيه في فيلم "أرحم دموعى" عام ١٩٥٣، تلك الرواية التي شاهدها مقتبسة عام ١٩٤٠ تحت اسم "حب وكبرياء" والغريب أن توفيق الحكيم نفسه قد اقتبس الرواية، وحولها إلى قصة قصيرة باسم "ليلة الزفاف" في مجموعة بالاسم نفسه، وقام بركات بإخراجها في فيلم ينسب إلى الحكيم عام ١٩٦٦، أي أن بركات أخرج الرواية نفسها مرتين، مثلما سبق أن فعل مع "الكونت دي مونت كريستو"، ويأتى موضوع الرواية، والأفلام المصرية، غريباً على العادات الشرقية، فهناك عروس تعترف لزوجها الذى أنقذ أسرتها من الديون، إنها تحب رجلاً آخر دونه، وكل ما يفعله هذا العريس أن يتفقا على الطلاق، وأن يظلا مرتبطين صورياً، وفيما بعد تتحول مشاعر الزوجة إلى رجلها فتدافع عنه، وتتحمل الإهانة من أجله، وهو أمر غريب بالنسبة لنا.

ورغم ذلك فإن التوليفة نجحت، وشاهد المصريون القصة من خلال أربع معالجات متقاربة، حول الزوج الثري النبيل الذى يفاجأ أن حبيبته وهبت قلبها لرجل آخر، فأثر هو ألا يحصل منها على جسدها.

وقد شغفت السينما المصرية أيضاً برواية "كارمن" لبروسيسير ميريميه،

زمن باهت

في عام ١٩٤٣، كان فيلم "البؤساء" لكمال سليم عملاً ضخماً، قام عباس فارس ببطولته، حول المواطن الطريد، الذي عرف سبل الفقر، والثراء، طوال حياته، فدخل السجن، وخرج ليصبح عمدة إحدى القرى، وتبنى طفلة صغيرة، هي لفتاة ليل سابقة، ويسعى إلى تزويجها وحملها اسمه، والرواية مليئة بالتفاصيل، مثل اصرار الرجل ألا يوقع على وثيقة الزواج باسم مزور، وهو موضوع محبب لدى القارئ والمتفرج، والحقيقة أن الفيلم الذي أخرجه عاطف سالم عام ١٩٧٨، كان أقل قيمة من فيلم كمال سليم، ولم يرتق فريد شوقي إلى أداء عباس فارس وبدا كأن الزمن يصير باهتاً عندما يتحرك نحو الأمام.

من الأدباء الفرنسيين في القرن التاسع عشر، هناك أميل زولا، وروايته "تيريز راكان" التي قدمها صلاح أبو سيف مرتين، وقدمها أيضاً أشرف فهمي عام ١٩٨١ باسم "الوحش في الإنسان" وهي رواية تدور أحداثها في بيئة شعبية، حول فتاة مغلوية على أمرها، تقرر خالتها أن تصنع مصيرها، فتزوجها من ابنها المعاق، وتصير تيريز عشيقة لصديق زوجها الذي يتردد على البيت، ويقومان معا بإغراقه في النهر، ويتزوجان، وما تلبث النزاعات والشعور بالندم أن يستوليا عليهما، فيقتتلان، ثم يقرر

والتي تحولت إلى أوبرا لحنها بيزيد، والرواية قصيرة حول ضابط يعشق امرأة غجرية من الصعب الإمساك بها، فيترك خدمته من أجلها، ويتحول إلى خارج عن القانون، ويقتلها بدافع الغيرة في الرمال، ويهيم على وجهه في الصحراء.. رأينا هذا العمل في فيلمين في نفس العقد هي "الشيطان امرأة" لنيازي مصطفى، و"امرأة بلا قيد" لبركات، وفي الفيلم الأول لم تكن باسمينة غجرية إلا أن "نور" في الفيلم الثاني، صارت غجرية جلبت البؤس إلى المجند الذي أحبها، فاقتتلا بعد أن تحابا، وأصاب الملل المرأة، مما دفع بالعاشق أن يتخلص منها، قبل أن تقبض عليه الشرطة، أي أننا هنا أمام مأساة عاطفية تنتهي بموت العاشقين أو أحدهما، والجدير بالذكر أن هذه الرواية هي من أكثر الإبداعات العلمية التي تحولت إلى أفلام ومسرحيات في كل أنحاء العالم، وأيضاً في مصر، فأناس تميل إلى مشاهدة الفجريات المتحررات، وقد تملك منهن الحب، ثم لا تلبث العاشقة أن تميل إلى رجل آخر.. هذه هي علاقتها.

ومن أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر، قدمت السينما أكثر من رواية للكاتب فيكتور هيجو، خاصة "البؤساء" التي لم تتوقف شركات الإنتاج في كل الدنيا عن تحويلها إلى أفلام، آخرها الفيلم الذي قام ببطولته ليام نيسون ثم الفيلم الذي يعرض في نهاية عام ٢٠١٢ في الولايات المتحدة.

الاثنان الانتحار من نفس زجاجة السم أمام عيني الأم الساكنة في مكانها دوماً.

لم تتغير التفاصيل التي كتبها زولا عندما تحولت روايته إلى أفلام مصرية، وفرنسية، وأمريكية، فالموضوع الرئيسي هو المرأة الشعبية المغلوبة على أمرها، وهي تعيش ظروفًا حياتية تدفعها إلى قبول الغواية، وتلعب الخالة دورًا رئيسيًا في تحريك الأحداث، حتى بعد أن أصابها البكم، بسبب معرفتها بأن ابنها مات مقتولاً.. وقد بدأ الفيلم الأول "لك يوم يا ظالم" عام ١٩٥١ متماسكا، وجيدا مما شجع المخرج على أن يستعين بالسيناريو نفسه دون إضافات لتنفيذه مرة أخرى عام ١٩٧٧ في فيلم "المجرم"، لكن الفيلم خرج باهتا، وكأن السنين تطبع أثرها السلبي على مخرج متميز، أما فيلم "الوحش في الإنسان" فإنه اكتسب بسوداوية ملحوظة، وكأن الناس قد شبعوا من هذا اللون من القصص. قدمت السينما المصرية روايات مأخوذة عن أونوريه دوبلزاك، ومسرحية "السيد" لكورني وأيضاً مسرحية "البرجوازي النبيل" لموليير، ورواية "ماجدولين" لألفونس دي كارا والتي كتبها بأسلوب الخاص مصطفى لطفي المنفلوطي، وذلك ضمن قائمة أسماء الأدباء الذين انتموا إلى الأدب الكلاسيكي ما قبل القرن العشرين، أما وإذا هل هذا القرن، فإن السينما المصرية، التفتت إلى نصوص مسرحية

وروائية لأبرز الكتاب الفرنسيين منهم جيل رولان صاحب رواية "دكتور كنول" التي حولها عباس كامل إلى فيلم "أنا الدكتور" عام ١٩٦٩، وهذه الأعمال اقتبست بشكل مباشر من النصوص الأدبية، وليست السينمائية، وهي خطتنا في هذا البحث، ومن أدباء القرن الماضي أيضاً رواية "البرتا" للكاتب بيير بنوا، حول رجل مخادع يرمي شبابه على البنت وأمها، فيقتل الابنة بعد أن يتزوج منها، وتفوح جريمته في القرية، بعد أن كاد أن يلحق الأم بابتنتها.

ومن الفكرة العامة لرواية "تاييس" تأليف أناتول فرانس - جائزة نوبل ١٩٢١ - رأينا أفلاماً مصرية تدور حول فكرة الأب، أو الأخ الأكبر المتدين، الذي يذهب إلى المدينة، من أجل إنقاذ الابن الأصغر، أو الشقيق، من غواية فتاة ليل، فإذا به يقع في الخطيئة، في نفس اللحظة، التي يقرر الشاب النزق أن يتوب.

هذه الفكرة صاغها فرانس في إطار تاريخي.. في مدينة الاسكندرية في العصر الروماني، حول قس متشدد يدعى باقنوس يسمع بالراقصة الجميلة تاييس التي عرفت العديد من الرجال، فيقرر أن يدفعها إلى الهداية، وبعد عدة محاولات، فإنه يقع في هواها، لتعشق جمال الجسد فيها، وصار وثنياً، أما هي فقد اهتدت.

في فيلم "كهрман" إخراج السيد بدير عام ١٩٥٨، ينزل الشيخ إلى

عليه كي يبلغه بأسماء أعوانه، إلا أن الضابط الثائر يرفض، وأمام دفعه للاعتراف، فإنه يصدر أمره بالقبض على ستة من المواطنين، وقتلهم الواحد تلو الآخر، حتى يعترف الثائر على شركائه. وهو موضوع محبب، من الصعب الإضافة إليه، إلا في نوعيات المواطنين، وقد جرت أحداث المسرحية الفرنسية في فنزويلا، أما الفيلم المصري فدارت أحداثه إبان الاحتلال البريطاني لمصر.

الطبيعة الخضراء

يعتبر ألبير كامى من أبرز أدباء القرن العشرين الذين تحولت إبداعاتهم إلى السينما المصرية، من خلال قيام مصطفى محرم بالاستعانة بالنص المترجم إلى اللغة العربية، الصادر في سلسلة مسرحيات عالمية، وقد خرج كاتب السيناريو من أجواء المسرح في مسرحية "سوء تفاهم" إلى "الطبيعة الخضراء" في فيلم "المجهول"، لأشرف فهمي ١٩٨٤، حيث تدور الأحداث في قرية كندية، مما أتاح للأحداث أن تخرج من الأطار الضيق للمكان، حول امرأة عجوز تدير مع ابنتها المصرية فندقاً في كندا، وتقومان بارتكاب جرائم قتل لبعض النزلاء من أجل الاستيلاء على أموالهم، ويتصادف أن يكون الزبون القادم في إحدى المرات، هو الابن الوحيد للمرأة، جاء مع زوجته إلى أمه، لكنه أخفي هويته عنها، فقتلته مع ابنتها، وسرعان ما عرفت الحقيقة، فألقت بنفسها

مدينة الاسكندرية من أجل ابعاد أخيه الأصغر عن غواية فتاة الليل كهрман، التي تتوب على يدى الشيخ في الوقت الذي يغرم بها، وقد اختار الفيلم أن تتوب كهрман وتموت في شهر رمضان، كنوع من طرح أحد الحلول للموضوع.. كما أن أحسان عبدالقدوس استقى نفس الفكرة، وقدمها في سيناريو سينمائي بعنوان "أبى فوق الشجرة"، حيث نزل الأب إلى مدينة الاسكندرية من أجل انقاذ ابنه من غواية فتاة ليل له، وفي المدينة فإن الأب يقع في الخطأ نفسه الذى وقع فيه الابن الذى ينتبه من حالة الغى التي استبدت به.

ورغم أن نص الرواية التي كتبها فرانس قد ترجمه أحمد الصاوي محمد، فإننا لا نعرف هل قرأ من كتب السيناريو للأفلام المأخوذة عن "تاييس" النص الأدبي أم لا، فهو نص فلسفي، مليء بالأفكار، ومن الصعب استيعابه.

البير كامى، وإيمانويل روبليس، وجان أنوى، أدباء اشتهروا بأعمالهم المسرحية التي ترجمت إلى اللغة العربية، ونشرت في سلاسل تعنى بالثقافة الشعبية، وقد كتب روبليس مسرحيته "مونسرا" التي ترجمت في لبنان تحت عنوان "ثمن الحرية"، والذي تحول إلى فيلم بالاسم نفسه عام ١٩٦٥، كان أول أفلام نور الدمرداش، وفي النص السينمائي كان من الصعب التخلص من الايقاع المسرحي، فهناك طاغية يقبض على أحد الثوار، ويضغط

صناع الأفلام المصرية عن شكسبير، على رأسها "روميو وجولييت"، ثم "ترويض النمرة"، و"عطيل"، و"الملك لير"، حيث تم تحويل كل منها أكثر من مرة إلى أفلام، ولاشك أن سحرا خاصا لمسرحية "روميو وجولييت" في كل أنحاء البلاد والتواريخ، منذ نشر هذه المسرحية حتى الآن، حول قصة حب تتمويز بين فتى صغير، وفتاة ينتميان إلى عائلتين متصارعتين في فيرونا، فيكون الحب بمثابة الحدث المستحيل، مها يدفع بالحببيين إلى أن يمثلوا موتا مصطنعا، لا يلبث أن يتحول إلى موت حقيقي، يدل على أن كل منهما لا يمكنه أن يحيا بدون الآخر..

هذه المسرحية رأيناها في أفلام كثيرة طوال سنوات عديدة منها "ممنوع الحب" لمحمد كريم عام ١٩٤٢، "شهداء الغرام" لكمال سليم ١٩٨٤، و"البدوية الحسنة" لإبراهيم لاما ١٩٤٧، و"العلمين" لعبدالعليم خطاب عام ١٩٦٥، و"حبك نار" لإيهاب راضي عام ٢٠٠٤، و"الغرفة ٧٠٧" لنفس المخرج عام ٢٠٠٨، بما يعني أن الرجوع إلى مسرحية شكسبير كان يتم في فترات متقاربة وأحيانا يقوم المخرج نفسه بالرجوع إلى النص.. ولعل فيلم "شهداء الغرام"، هو الأقرب إلى النص المسرحي باعتباره رجع إلى التاريخ، مما جعل الخصومة بين العائلتين أكثر صدقا في تبرير الأحداث، كما أن فيلم "العلمين" دار في قبائل بدوية قرب مرسى مطروح.. وقد مات العاشقان في كافة هذه

في البحيرة التي دفن فيها ابنها، في الفيلم، أما في المسرحية، فإن الأم شنقت نفسها جزاء ما فعلت، أما الابنة فقد ألقت بنفسها في البئر، وقد أضاف الفيلم شخصية الأخرس الذي جسده عادل أدهم من أجل إحداث المزيد من الإثارة، بما يعني أن كاتب السيناريو وجد أن الشخصيات القليلة في المسرحية لا تكفي لعمل فيلم، فأضاف المزيد من الشخصيات والأحداث.

ولعل الرجوع إلى نصوص أدبية كتبها أدباء من طراز كامى قد رفع قيمة العلاقة التي تربط السينما المصرية بالأدب، ومن أدباء فرنسا المعاصرين أيضا هناك جان أنوى صاحب مسرحية "المتوحشة" التي نقلت إلى الشاشة المصرية بالاسم نفسه، من إخراج سمير سيف عام ١٩٧٩، كما تم تحويل إحدى روايات جورج سيمنون البوليسية إلى فيلم، وهي مترجمة في سلسلة أبو الهول لمحمد عبد المنعم جلال، وهي "غريب في المنزل"، التي شاهدناها باسم "شباب يحترق" حول محامي مخضرم، اعتزل المهنة، وارتكن إلى الضياع، إلا أنه وجد نفسه مضطرا للدفاع عن ابنته عندما يتم اتهامها بارتكاب جريمة قتل.

وعلى جانب آخر، فإن الرجوع إلى الأدب الإنجليزي، قد حظى بمكانة مهمة في السينما المصرية، وترجمت أعمال ويليام شكسبير أكثر من مرة منها ترجمات لخليل مطران، ومحمد عناني، وغيرهما، وهناك نصوص بعينها تهافت عليها

هذه المسرحية التزم بتفاصيلها المخرج الايطالي زيفيريلي حين أخرجها عام ١٩٦٦، لكنها في مصر لم تكن قط بنفس التفاصيل.

ولنفس السبب فإن مسرحية "الملك لير" قد تغيرت تفاصيلها حين تحولت إلى أفلام مصرية، فتحول الملك البريطاني إلى رجل أعمال، أو قاض كبير في أفلام من طراز "حكمت المحكمة" لأحمد يحيى، و"الملاعين" لأحمد ياسين، مما يعني أن المقتبس المصري، يتعامل مع النص الأدبي العالمي من خلال الخطوط العامة للحدوث بصرف النظر عن معانيها رغم وجود أكثر من فيلم تم أخذه عن نص لشكسبير، وقد اتضح إلى أي حد يفقد شكسبير رونقه على أيدي المقتبسين في مصر، وتتحول الأفلام إلى أشخاص يزدحمون حول البطل الرئيسى، فقد أضاف فيلم "الملاعين" شخصية الابن الذى سوف يرث أباه، وهو غير موجود في المسرحية، ولا في الأفلام الأمريكية المأخوذة عنها، وأمتلأ الفيلم بالمزيد من الشخصيات المضافة لدرجة تجعل الباحث يتساءل: لماذا كل هذه الإضافات؟

إذن، هناك مسرحيات بعينها تحولت إلى أفلام مصرية عن شكسبير، ومن أدياء القرون التالية، كانت هناك الأختان اميلي برونتى صاحبة "مرتفعات ويذرنج" التي تحولت إلى فيلم "الغريب" إخراج كمال الشيخ، وحسين حلمى المهندس عام ١٩٥٦، ويعتبر الرجوع إلى النص الأدبي هنا

الأفلام، عدا الفيلمين اللذين أخرجهما إيهاب راضى، الذى سعى إلى اقتباس الفيلم الأمريكى الذى قام ببطولته ليوناردو دو كابرियो عام ١٩٩٦، الذى يدور في إطار عصري في فيرونا نهاية القرن العشرين، وهو فيلم صدم المتفرج بالعنف الشديد الذى مارسه روميو ضد خصوم عائلته، أي أبناء أسرة حبيبته جولييت.

وبالإضافة إلى فيلم "آه من حواء" المأخوذ عن "ترويض النمرة"، فإن كاتب السيناريو عبدالحى أديب، قد استعان بفكرة ترويض حواء، وقدمها في ثلاثة أفلام دون أن يلتزم بالنص الأساسى للمسرحية، التي أشك في أنه قرأها في أي لغة، رغم توفرها، فليس هناك تشابها بين "جوز مراتي" لنيازي مصطفى، و"استاكوزا" لآيناس الدغدي.

كما أن فيلم "آه من حواء" لفطين عبد الوهاب قد غير كثيرا من الأحداث، والأماكن، والتفاصيل وجعل من الأب جدا، وفي مسرحية شكسبير فإن هناك تاجرا ثريا لديه ثلاث بنات حسناوات، الأولى والأكثر جمالا هي كاثرين المعروفة باسم الشرسة، التي ينفر كل رجل يتقدم لخطبتها بسبب سلاطة لسانها، وذلك أضر بأختها حيث أن التقاليد تقضى أن تتزوج الكبرى أولا.. إلى أن يأتى الشاب باترشيو، المعروف بحبه للمال، ويتقدم لخطبة الفتاة وراح يروضها حتى صارت مطيعة، فحصلت على مكافأة من أبيها وعاشت سعيدة مع زوجها.

هبوط أورفيوس

البلد التي تأتي في المرتبة التالية، بعد بريطانيا، من حيث ترجمة الروايات العالمية إلى أفلام مصرية هي الولايات المتحدة، رغم أن روسيا يمكنها أن تأخذ المكانة نفسها لأهمية الأفلام، والأدباء لكن السينما المصرية كانت تبحث دوماً عن الروايات الأمريكية، وفي هذه الحالة، فإن الرجوع إلى النصوص الأمريكية كان يمزج بين النصوص الأدبية، والأعمال السينمائية، فمسرحيات تيني ويليامز التي تحولت إلى أفلام في مصر، هي أيضاً صارت أفلاماً أمريكية، مثل "عربة اسمها الرغبة" و"قطعة فوق صفيح ساخن" و"هبوط أورفيوس" ويكفي أن نقول أن السينما المصرية حولت عربة اسمها الرغبة إلى ثلاثة أفلام هي "انحراف" لتيسير عبود عام ١٩٨٥، و"الفريسة" لعثمان شكري سليم عام ١٩٨٦، ثم "الرغبة" لعلي بدرخان ٢٠٠١، والطريف أن هذه المسرحية من أوائل الأعمال التي تحولت إلى فيلم أمريكي عام ١٩٥٢ من إخراج إيليا كازان، كما أنها من أولى الأعمال التي ترجمت إلى اللغة العربية في العدد ١٥ من سلسلة "روائع المسرح العالمي" والطريف أن المصريين قدموا المسرحية سينمائية أكثر من الأمريكيين، أصحاب العمل الأصلي، فقد رأيناها مرتين على الشاشة الأمريكية، أما في مصر فقد رأيناها في ثلاثة أفلام.

بمثابة حالة يجب الوقوف عندها، حيث رجع حسين حلمي المهندس إلى نصف أحداث الرواية، وتجاهل تماماً مسألة الأجيال التالية، حيث أن الابنة كاتي سوف تعيش ظروفها أشبه بما عاشته أمها من معاناة والتي انتهت بوفاتها، لذا يمكن أن نقول إن الغريب هو فيلم أصغر من الرواية التي امتلأت بالموت الذي يصيب الصغار.

أما الأخت شارلوت برونتي، فقد حدث تهاافت ملحوظ لدى كتاب السيناريو لتحويل روايتها "جين إير" إلى أفلام، وفي مصر، فإن حسين حلمي المهندس هو الذي كتب سيناريو فيلم "هذا الرجل أحبه" وأخرجه أيضاً عام ١٩٦٢، وقد وجد الفيلم نفسه أمام مشكلة الرجل الذي يتزوج امرأتين في إنجلترا، فحسب العقيدة، فإن هذا ممنوع في المجتمع البريطاني، لذا، فإن السيناريو المصري، جعل من الزوجة الأولى، المصاية بالجنون، أختاً لصابرين التي جاءت للتدريس لابنة صاحب الضيعة مراد، فتقع في هواه، دون أن تدري أن زوجته الأخرى هي أختها، وأنها ستقوم باحراق المنزل بمن فيه في إحدى نوبات جنونها.

يعني هذا أن المقتبس للنصوص الأدبية العالمية، عليه أن يطوع النص الأجنبي للبيئة المصرية، وعليه فإن حسين حلمي المهندس هو كاتب السيناريو الوحيد الذي تحمس لأعمال الأختين برونتي.

مترجمة إلى اللغة العربية، مثل رواية "الأب الروحي" لماريو بوزو، وسامى البريد يدق الجرس مرتين لجيمس كين، التي تم اقتباس الفيلم مرتين وليست الرواية التي ترجمت في التسعينات أي بعد ظهور فيلم "الجحيم" لمحمد راضي، أكثر من عشرة أعوام، ولا أعرف بالضبط، من أي مصدر اقتبس محمد أبو يوسف سيناريو فيلم "أغلى من حياتي"، هل من الفيلم الأمريكي "الشوارع الخلفية" بطولة سوزان هيوارد، أم من الرواية التي صدرت في سلسلة "روايات عالمية" لفاني هيرست بالعنوان نفسه، والمرجح أن الاقتباس عن الفيلم، بسبب وجود اختلافات كثيرة بين الفيلم المصري والرواية.

لكن، المؤكد في هذه الدراسة أن المقتبس للأبداعات الروسية قد رجعوا في أغلب الأحوال إلى النص الأدبي الروسي المترجم إلى اللغة العربية، حتى وإن كانت هناك أفلام أمريكية اقتبست عن الروايات الروسية نفسها، مثل "الاخوة كارمازوف" فأغلب الأدب الروسي المهم قد ترجم إلى العربية، خاصة روايات دوستويفسكي التي تهافت عليها المترجمون، خاصة عمر عبدالعزيز أمين، ومن هذه الروايات في طبعات كاملة، وترجمات مختصرة، والذين كتبوا سيناريوهات بعض هذه الأفلام، من المثقفين القراء بشكل واضح وأنا متأكد أن مصطفى محرم قد اقتبس فيلم "مع سبق الإصرار" من

ومن أعمال ويليامز التي تحولت إلى أفلام ناطقة بلهجتنا، هناك أيضا "قطعة على صفيح ساخن" التي ترجمت إلى اللغة العربية باسم "قطعة على نار" وبالاسم نفسه تم تحويلها إلى فيلم كتبه رفيق الصبان، وإخراج سمير سيف، وهو مخرج شغوف بالاقتباس عن الأفلام الأمريكية لكن من المؤكد أن كاتب السيناريو رجع إلى المسرحية المكتوبة، باعتباره استاذ مسرح وقارئ، أكثر ما رجع إلى الفيلم الذي أخرجه ريتشارد بروكس عام ١٩٥٨، وكان أقرب إلى المسرحية أما الفيلم المصري، فقد خرج عن حدود خشبة المسرح إلى الضيعة التي يسكنها رب العائلة.

وإذا كان هذا هو حال ويليامز فإن زميله آرثر ميلر لم يحفل بالاهتمام نفسه، إلا بمسرحيتين هما "مشهد من الجسر" التي تحولت إلى فيلم "الخبز المر" لأشرف فهمي، و"موت بائع متجول"، التي تحولت إلى فيلم "لغة الزمن" إخراج أحمد السبعلاوي، وقد بدا أنه من السهولة التعامل مع النصوص الأدبية والمسرحية الأمريكية أكثر من الروايات الأمريكية، فتم اقتباس مسرحيات لوجين أونيل مثل "رغبة تحت شجرة الدردار" التي تحولت إلى فيلم "عيون لا تنام" لرأفت الميهي ١٩٨٢ أما بالنسبة للروايات، فكان من السهل الرجوع إلى الأفلام الأمريكية، المأخوذة عن الروايات أكثر من الرجوع إلى الروايات الأصلية، حتى وإن كانت

تم حذفها، أو إضافتها في الأفلام لتتناسب ذوق المتفرج حسب رؤية المخرج.

لحظة وعي

كما ان رواية الجريمة والعقاب حول راسكولونيكوف، الذي قتل المراهبة، ودخل في صراع نفسي مع نفسه إلى أن دخل السجن، قد تحولت ثلاث مرات إلى أفلام، منها فيلم بالاسم نفسه لإبراهيم عمارة، عام ١٩٥٧، و"سونيا والمجنون" لحسام الدين مصطفى، و"المعتوه" لكمال عطية عام ١٩٨٢، مما يعنى مدى ملائمة هذه النصوص للأجواء المصرية، وهناك إعجاب ملحوظ بين القارئ المصري وبين أعمال دوستوفسكي.

لا شك أن الموضوع يحتاج إلى دراسة أكثر اتساعاً، وقد فعلنا ذلك في كتابنا عن الاقتباس في السينما المصرية وأيضاً في كتاب "أفلام وأفلام" ج ٢، لكن من الإنصاف أن نتحدث عن الإيداع الألماني، حيث ان هناك اعجاباً ملحوظاً بروايات ستيفان تسفايج، ومسرحية "فاوست" التي قدمت في السينما مرات عديدة، منها "سفير جهنم" ليوسف وهبي عام ١٩٤٥، و"موعد مع إبليس" لكامل التلمساني ١٩٥٥، ثم "المرأة التي غلبت الشيطان" ليحيى العلمي عام ١٩٧٢، حول إغواء الشيطان لشخص يحتاج إلى خدمات حياتية، فيتمثل الإنسان وفي لحظة وعي يتمرد الإنسان على الشيطان ويقرر أن يتخلص منه.

رواية "الزوج الخالد" التي صدرت بشكل مختصر مرتين في سلسلة روايات عالمية، وسيناريو الفيلم المصري بمثابة معالجة لنصف أحداث الرواية فقط، بينما النص الأدبي قد استمر من خلال علاقة الصديقين لفترة طويلة من الزمن.

التجربة السينمائية المصرية مع الأدب الروسي المترجم باللغة الثراء، وحيث أن النصوص الأدبية متوفرة أكثر من الأفلام، ورغم أن الأفلام الروسية المأخوذة عن هذه الروايات، قد عرض بشكل ضيق في مصر، فإن النصوص المترجمة كانت تملأ المكتبات لكل من تولستوى، وجوجل، وتبعا لتقارب الأجواء الاجتماعية بين روسيا في القرن التاسع

عشر، ومصر، فإن بعض روايات تولستوى، وأيضاً دوستوفسكي، قد تحولت أكثر من مرة إلى أفلام، مثل "البعث" لتولستوى التي رأيناها ثلاث مرات في السينما المصرية، منذ النصف الأول من الخمسينات، حول القاضى الذى يفاجأ بوجود متهمة في قضية دعارة، كانت ذات يوم حبيبته، فيشعر بعقدة الذنب، ويقرر الوقوف معها، والهجرة وراءها إلى سيبيريا، رغم أنها تفضل رجلاً آخر عنه، هذه الرواية رأيناها في "ظلموني الحبايب" لحلمى رفلة ١٩٥٤، و"دلال المصرية" لحسن الإمام ١٩٧٠، و"أشياء ضد القانون" لأحمد ياسين سنة ١٩٨٢، نحن أمام ثلاث تجارب مختلفة، لمخرجين لكل منهم مدرسته واتجاه، عن النص نفسه، وكم من شخصيات

البيئة المصرية، فان فيلمين فقط اقتبسا عن رواياته الأولى هي "رسالة من امرأة مجهولة" لصالح أبو سيف ١٩٦٢، ثم "جنون الحب" لنادر جلال عام ١٩٧٦، وهناك تقارب واضح بين الرواية التي صدرت في دار الهلال عام ١٩٦٢، وبين الفيلم الذي أضاف للأحداث الزوج الغائب دوما مما أتاح فرصة للزوجة أن تقع في تجربة حب عابرة .

ومثلما أشرنا فإن الموضوع يحتاج إلى المزيد من التفاصيل، فما امتع المقارنة بين النصوص التي أحب الناس قراءتها ومشاهدتها .

كما ان رواية "الملاك الأزرق" لهاينريش مان، قد وجدت طريقها إلى السينما الأمريكية أكثر من مرة، وحدث الامر نفسه أكثر من مرة في مصر، الأولى كانت عام ١٩٧٣، في فيلم "مدرسة المراهقين" لأحمد فؤاد، والثانية لأحمد ياسين في فيلمه "عالم وعالم" عام ١٩٨٣، وأخيرا في فيلم "رمضان مبروك أبو العلمين حمودة" لوائل احسان عام ٢٠٠٨، وهذه التجارب الثلاثة تكاد تكون بعيدة عن النص الأدبي، رغم ان ترجم أكثر من طبعة في روايات الجيب. ورغم ان روايات تسفايج تناسب



وجه وأقنعة (مسرحية ميلودراما)

بقلم: فيصل سعود العنزي *

الفكرة الرئيسة

الكثير من البشر له وجه واحد ويرتدي العديد من الأقنعة المخفية إلى أن نكتشف أنه وجه قبيح.

القصة

رمزية تعبيرية نتناول من خلالها حياة الإنسان الذي يرتدي العديد من الأقنعة في كل مكان قناع مختلف عن الآخر ويتعامل مع الطبيعة والألوان في وعي تام وإدراك بأنه الذكي والجميل ولكنه الغبي والقبيح .

الشخصيات

شخصية واحدة صامتة .

(ترفع الستار ، موسيقى هادئة تعبيرية)

* كاتب وشاعر من الكويت.

المنظر:

مرة أخرى إلى المرأة وينظر بعد ذلك إلى عدة اتجاهات مختلفة.)

(يمشي خطوة إلى الأمام ويرجع خطوتين إلى الخلف وبعد ذلك يمشي ويفتح الباب ويخرج من الجهة الأخرى وهو يلبس قناعاً ويقوم برقص حركي تعبيرى وينظر في عدة اتجاهات).

(يمشي ويفتح الباب الآخر ويخرج من الجهة الأخرى وهو يلبس قناع على جهة وجهه اليمنى ويرقص رقصاً تعبيرياً حركياً وينظر إلى عدة اتجاهات مختلفة)

(يمشي ويدخل في دائرة ضيقة ويخرج منها ويلبس قناعاً على جهة وجهه اليسار ويرقص رقصاً تعبيرياً حركياً وينظر إلى عدة اتجاهات).

(يمشي ويدخل في دائرة ضيقة ويخرج منها ويلبس قناعاً على

(يابان في يمين المسرح منتصبان متباعدان ، وفي يسار المسرح حلقتان دائريتان متباعدتان منتصبتان . أقنعة موزعة في فضاء المسرح ، معلقة في أسلاك ، على الجدار ، مرمية على الأرض مختلفة الألوان ، مرآة واحدة كبيرة في المنتصف شخص مستلق أمامها ممدد على ظهره في الأرض)

الشخص:

(يستيقظ ، يقعد ممدداً قدميه ، يتنأب ويتموج رافعا ذراعيه ، يلتفت يمينا ويسارا بالتفاتة سريعة وبعدها بطيئة.)

(يقف متمايلا وينظر إلى عدة اتجاهات مختلفة ويفرك وجهه بكفيه ويذهب إلى المرأة وينظر إلى وجهه ويضع كف يده اليمنى ويغطي نصف وجهه الأيمن وينظر

رأسه ويرقص رقصاً تعبيرياً حركياً بانكسار ويلبس قناعاً قبيحاً، وينظر
وينظر في عدة اتجاهات مختلفة إلى عدة اتجاهات ، ومن ثم ينظر
ويلف حول نفسه وهو رافع ذراعيه باتجاه الجمهور ويستلقي ممدداً
وفجأة يسقط.) على ظهره في الأرض.)

(يقف وينزع جميع الأقنعة، يمشي (تسدل الستارة)
متتاقلاً إلى المرأة، ينظر إلى نفسه (النهاية)



أعلام من جزيرة فيلكا (٢) الملا عبد القادر محمد السرحان (١٩١٤ - ٢٠٠٢م)

بقلم: خالد سالم محمد *

الملا عبد القادر محمد عبد القادر السرحان، مآذون جزيرة فيلكا وخطيب وإمام المسجد الشمالي فيها والذي يُعرف بمسجد آل مال الله. وعند صدور قانون المختارين عين مختاراً للجزيرة وذلك في عام ١٩٦٢م، واستمر مختاراً لها حتى عام ١٩٦٦م. درس في البداية عند والده الملا محمد عبد القادر السرحان وعمه الملا معروف عبد القادر السرحان، ولدى الملا إدريس إسماعيل إدريس في كتابه.

بعدها أرسله والده إلى مدينة الكويت حيث التحق بالمدرسة الأحمدية، وكان خلال وجوده في مدينة الكويت يتردد على مجلس الشيخ عبد اللطيف العدساني العلمي في مسجده، ويتزود منه بالعلوم الدينية. بعدها تافت نفسه للاستزادة، فطلب من والده أن يرسله إلى مدينة الفاو- في جنوب العراق- حيث كانت بعض العوائل الميسورة الحال في الجزيرة ترسل أبناءها إلى هناك لطلب العلم، فوافق والده على إرساله. وهناك درس على يد الشيخ محمد أحمد الخلف والشيخ عبد الله الأعرج، واستمرت دراسته حوالي سنتين عاد بعدها إلى الجزيرة ليتولى إمامة المسجد الشمالي بالإضافة إلى التدريس في كتاب والده. وعند افتتاح أول مدرسة نظامية في الجزيرة عُين مدرساً فيها.

شخصيته

كان الملا عبد القادر حازماً حريصاً على مصلحة الطلاب لا يسمح أبداً لأحد أن يرفع صوته أو يحاول أن يشاغب أو يتكاسل أو يتأخر عن أداء الواجب أو الحضور إلى المدرسة.

إلا أنه إلى جانب ذلك كان هادئاً سمحاً طيباً في معاملته مخلصاً في عمله وقوراً، محبوباً من قبل الطلاب وإدارة المدرسة ومن أهالي الجزيرة.

يحدثنا الأستاذ جاسم منصور الفيكاوي عنه في كتابه «ذكرياتي في جزيرة فيلكا» وقد درس عنده في كتابه، يقول: «أما الملا عبد القادر فكان شديداً

* باحث ومؤرخ من الكويت.

مراكز ووظائف مرموقة في الدولة،
أذكر أسماء بعض منهم:

- ١- خلف أحمد خلف .
- ٢- أحمد إبراهيم .
- ٣- أحمد الجاركي .
- ٤- جابر سالم .
- ٥- إبراهيم عبد العزيز مال الله .
- ٦- علي يوسف .
- ٧- حسين يوسف .
- ٨- إبراهيم ملا أحمد .
- ٩- إسماعيل عبد الكريم
لأنصاري .
- ١٠- إبراهيم عبد الكريم
الأنصاري .
- ١١- عيسى الملا ياسين الأنصاري .
- ١٢- محمد فايز .
- ١٣- فهد غانم .
- ١٤- عيسى غانم عيسى حمزة .
- ١٥- أحمد حمزة .
- ١٦- أحمد عباس .
- ١٧- عبد الكريم يعقوب طاهر .
- ١٨- عبد الحميد يعقوب طاهر .
- ١٩- فهد عبد الرحمن .
- ٢٠- عبد الحميد حسين السالم .
- ٢١- أحمد ناصر محيسن .
- ٢٢- عبد العزيز عثمان حمدان .
- ٢٣- خالد سالم محمد .
- ٢٤- حسن غلوم .
- ٢٥- ياسين طه .
- ٢٦- خالد سلمان .

حازماً، لا يسمح للتلميذ بالخطأ
في التلاوة، يضربه بالخيزرانة (١).
وأقول معقياً على كلام الأستاذ
جاسم منصور الفيلكاوي: «فعلاً
كان الملا عبد القادر السرحان
شديداً حازماً، مخلصاً في عمله،
وقد درست عنده عدة سنوات في
مدرسة فيلكا في الخمسينيات من
القرن الماضي، وكان يدرسنا مادة
الدين بكل تشعباتها، فكان لا يسمح
بالشغب أو الفوضى أو حتى الكلام
بصوت مرتفع داخل الفصل.
إلا أنه كان سمحاً عطوفاً رحيماً،
يقف مع الطالب ويساعده ويوجهه
الوجهة الحسنة».

أسماء بعض الطلاب في كتابه.

- ١- يعقوب أحمد حمدان .
 - ٢- علي محمد فرج .
 - ٣- حسين محمد عيادة .
 - ٤- شهاب محمد صالح .
 - ٥- عيسى أحمد صالح .
 - ٦- يعقوب يوسف صالح .
 - ٧- جاسم منصور .
 - ٨- محمد علي محمد حسن .
 - ٩- عبد العزيز علي محمد حسن .
 - ١٠- عبد العزيز عبد القادر
السرحان .
- وعند افتتاح المدرسة النظامية
التحق هؤلاء الطلاب وغيرهم بها.
وعين - كما ذكرنا - الملا عبد القادر
مدرساً فيها . واستمر في التدريس
لسنوات طويلة، وتخرج على يديه
معظم شباب الجزيرة الذين تبوؤوا

(١) ذكرياتي في جزيرة فيلكا - جاسم منصور الفيلكاوي ص ٧٩.

جولة على بعض المباني استقر الرأي على تأجير ديوانية آل شعيب لتكون مقراً لأول مدرسة في الجزيرة.

ويضيف: واختاروني وعمي الملا معروف عبد القادر كمدرسين لها. وطلب منا التوجه إلى إدارة المعارف في الكويت لمتابعة إجراءات تعييننا، وفعلاً ذهبنا وقابلنا فضيلة الشيخ يوسف بن عيسى القناعي مدير المعارف آنذاك حيث سلمنا كتب التعيين وزودنا بنصائحه وإرشاداته، وعين لنا راتباً شهرياً قدره ١٥ روبية.

وبعد عودتنا إلى الجزيرة قمنا بإلحاق تلاميذنا الذين كانوا في الكتاب بهذه المدرسة. كما سجل بعض أولياء الأمور أولادهم فيها، فقارب العدد الكلي في بداية الافتتاح ستين تلميذاً. وأرسلت لنا إدارة المعارف سيورتين وبعض الألواح الحجرية.

أما المواد التي بدأنا بتدريسها فهي علم التوحيد وعلم التجويد واللغة العربية ومبادئ الحساب. وكنت أقوم بتدريس مواد العربي والحساب والدين، وكانت المدرسة عبارة عن صالة كبيرة تحيط بها غرفتان، وفي الصيف كنا نقوم بعمل عريش في حوش المدرسة ليجلس تحت ظله الطلاب (٢).

قالوا عنه

حظي الملا عبد القادر السرحان بالاحترام والتقدير من قبل كل من التقى به أو تعامل معه أو زامله. كما حظي بالعرفان الجميل من قبل

• درس في البداية في كتاب والده، بعدها التحق بالمدرسة الأحمدية. وكان يتردد على بعض علماء الكويت من آل العدساني وغيرهم.

• أرسله والده إلى مدينة الفاو في جنوب العراق حيث درس لدى الشيخ محمد أحمد الخلف، والشيخ عبد الله الأعرج العلوم الإسلامية.

٢٧- شعيب عبد الله شعيب.

٢٨- عيسى أحمد خلف.

٢٩- محمود عباس.

٣٠- خالد إسماعيل.

٣١- محمد عبد السيد.

٣٢- محمد إبراهيم رباب.

٣٣- عبد الله أحمد عيادة.

٣٤- علي عبدالله الصغير.

٣٥- إسحاق محمود.

ذكرياته عن افتتاح أول مدرسة

يحدثنا الملا عبد القادر السرحان عن ظروف افتتاح أول مدرسة نظامية في جزيرة فيلكا عام ١٩٣٧م بقوله: «حضر إلى الجزيرة الشيخ عبد الله الجابر الصباح رئيس المعارف في ذلك الوقت وفي معيته الأستاذ أحمد شهاب الدين مدير المدرسة المباركية، لكي يختاروا مكاناً مناسباً لإفتتاح أول مدرسة في الجزيرة، وكذلك لاختيار مدرسين لها، وبعد

(٢) من ذكريات التعليم في جزيرة فيلكا- خالد سالم محمد ص ٣٣.

- عُين مدرساً عند افتتاح أول مدرسة في الجزيرة عام 1937م.
- كان حازماً مخلصاً في عمله وحريصاً على مصلحة الطلاب.
- امتاز بالهدوء والوقار مما جعله محبوباً لدى إدارة المدرسة وأهالي الجزيرة.

معروف، وتعلم القراءة والكتابة قبل دخوله المدرسة الأحمدية، ودرس على يد الشيخ محمد أحمد الخلف والشيخ عبد اللطيف العدساني في مسجد العدساني ومعه الشيخ سيد يعقوب ومحمد صالح العدساني وأخوه عبد المحسن، والدروس التي تعلمها في المسجد من الفقه الشافعي.

ومن شيوخه: الملا إدريس إسماعيل أدريس. ومن فيلكا انتقل إلى الكويت ليدرس في المدرسة الأحمدية وكان مديرها المرحوم عبد الملك الصالح.

ومن المدرسة الأحمدية أرسله والده إلى مدينة البصرة عند الشيخ عبد الله الأعرج، ودرس الفقه وعلومه، ومن ثم رجع إلى فيلكا.

وبعد وفاة والده عام ١٩٣٧م افتتحت الحكومة الكويتية المدارس النظامية ومنها تم افتتاح أول مدرسة في فيلكا حيث تم اتخاذ ديوانية آل شعيب مقراً لها.

وتم اختيار الملا عبد القادر السرحان وعمه الملا معروف والملا

طلابه جيل بعد جيل ومن المدرسين والإداريين الذين زاملهم خلال رحلته الطويلة في مجال التدريس، ومن بعض الكتاب والباحثين.

فعندما أصدرت كتابي الأول: «جزيرة فيلكا لمحات تاريخية واجتماعية» في عام ١٩٨٠م، أتيت على ذكره ضمن من أنجبهم الجزيرة. وكذلك في كتابي الثاني «من ذكريات التعليم في جزيرة فيلكا» الذي أصدرته في عام ١٩٨٣م حيث التقيت به وروى لي بعض ذكرياته عن افتتاح أول مدرسة في الجزيرة عام ١٩٣٧م. كما ذكره الأستاذ جاسم منصور الفيلكاوي في كتابه: «ذكرياتي في جزيرة فيلكا» وكان أحد طلابه، وقد مر ذكره.

مقابلة صالح المسباح

كما أجرى معه الأستاذ صالح المسباح لقاء مطولاً في مجلة الوعي الإسلامي. وكتب عنه مقالاً آخر بعد وفاته مباشرة نشره في جريدة الوطن نختار منه ما يلي: «يقول الأستاذ صالح: جاءني اتصال هاتفي ظهر الجمعة الموافق ٢٠٠٢/٣/١م، من الأخ أيمن أحمد عبد القادر السرحان ينعي وفاة جده، وأن الدفن عصر يوم الجمعة، فكان نبأ مفاجئاً لأنه ينعي أحد علماء الكويت الأبرار. وهذه نبذة سريعة نستعرض فيها سيرة المرحوم الملا عبد القادر السرحان.

ولد المربي الفاضل في جزيرة فيلكا عام ١٩١٤م، وبدأ تعليمه على يد والده الملا محمد وعمه الملا

الفيلكاوي، وكيل مساعد في وزارة المالية سابقاً.

٨- خالد سالم محمد، مؤرخ جزيرة فيلكا الأول.

٩- د. يوسف عبد العزيز مال الله، وغيرهم كثير من أهالي جزيرة فيلكا (٤).

وأتى على ذكره الأستاذ علي عبد الرحيم الفيلكاوي في كتابه: «جزيرة فيلكا وحيات أهلها في نصف قرن قال:» ملا عبد القادر السرحان من رجالات فيلكا الذين لهم بصمة راسخة في تاريخها، وأول مختار لها، وهو شخصية ثرية لها تاريخها العريق، تولى عدة مهن مهمة كالقضاء والإمامة والخطابة والتدريس وعقد القران.

استقر بعد تثنين بيوت جزيرة فيلكا في منطقة الشعب في السبعينيات وأصبح مأذوناً شرعياً فيها (٥).

الدكتور محجوب يتحدث عنه

كتب الدكتور محمد عبده محجوب الأستاذ بجامعة الكويت في كتابه: «اتوجرافيا المجتمعات البدوية العربية في ستينيات القرن الماضي» عن أسرة الملا عبد القادر عند حديثه عن الدور الذي يلعبه الملا عبد القادر في الحياة الدينية والسياسية في

• تخرج على يديه معظم طلاب جزيرة فيلكا من الذين تبوؤوا مناصب عليا في الدولة.

• أشاد بعلمه وفضله العديد من المؤرخين والباحثين.

جاجي وابن عمه الملا ياسين ويوسف الحججي والملا عيسى أول أساتذة في هذه المدرسة الحديثة. وكان ناظر المدرسة عمه الملا معروف، ومن بعده الملا عيسى مطر (٣). ومن أشهر تلاميذ الملا عبد القادر السرحان ممن تقلدوا مناصب هم: ١- م. خلف أحمد الخلف، وأصبح وزيراً للكهرباء.

٢- د. عبد الله عيادة، مدير مستشفى الرازي سابقاً.

٣- د. شعيب عبد الله شعيب، مدير جامعة الكويت سابقاً.

٤- د. عبد الله محمد عبد الله، مستشار في المحكمة.

٥- د. علي عبد الله الصغير، اختصاصي غدد.

٦- د. أحمد عبد الكريم الأنصاري، اختصاصي غدد.

٧- أحمد حمزة مصطفى

(٣) في الحقيقة- في البداية تم تعيين الملا معروف عبد القادر والملا عبد القادر محمد عبد القادر السرحان، بعد ذلك تم تعيين باقي المدرسين عندما افتتحت المدرسة الجديدة في العام الدراسي ٤١-١٩٤٢م.

(٤) الملا عبد القادر السرحان - سيرة عطرة لعلم من أعلام الكويت- صالح خالد المسباح- الوطن العدد (٩٣٦٢) الخميس ٧ مارس ٢٠٠٢

(٥) جزيرة فيلكا وحيات أهلها في نصف قرن- علي عبد الرحيم الفيلكاوي ص ١٢٩.

• عُين أول مختار للجزيرة من عام 1963 - حتى عام 1966م.

• كرمته وزارة التربية في عيد العلم، كما أطلقت وزارة الأوقاف اسمه على أحد المساجد.

كما استفاد الزميل الباحث صالح المسباح من رواياته التاريخية عن الحجاج قديما وسجلها في كتابه القيم «حملات الحج الكويتية على الأبل». ويُعد الأستاذ المسباح آخر من أجرى لقاء صحفيا معه قَبيل وفاته ونشر هذا اللقاء في مجلة الوعي الإسلامي عدد مايو سنة ٢٠٠١م (٨).

تكريمه

ويضيف الأستاذ طلال الرميضي عن تكريم الملا عبد القادر السرحان قائلا: كما كرمته وزارة التربية بعهد وزيرها السابق الأستاذ صالح عبد الملك الصالح بإهدائه ميدالية وشهادة شكر في عيد العلم، وأطلقت وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية اسمه الكريم على أحد مساجدها في ضاحية الشعب تقديرا لدوره في خدمة الكويتيين (٩).

ظل الملا عبد القادر السرحان يمارس مهنة التدريس من عام ١٩٣٧ حتى تقاعده عام ١٩٦٨م.

فيلكا ما يلي: «عائلة الملا عبد القادر من العائلات الأصلية في فيلكا ولها كلمة مسموعة عند الحكام والشيخ ولا تعطى الجنسية لأي من أهالي الجزيرة إلا بشهادة الملا عبد القادر وهو مشهور بالورع والصدق ولم يذكر أحد أنه شهد زورا وهو كذلك يتحاشى الاختلاط بالناس.

قاضي الجزيرة يقوم بتسجيل عقود الزواج بين أهل السنة، كما يلعب دورا في تسوية المنازعات والخلافات الزوجية والمتعلقة بالميراث وكل القضايا الشرعية (٦).

الأستاذ طلال الرميضي

وأخيراً أفرد له الأستاذ طلال الرميضي ترجمة موسعة في كتابه: «شخصيات من تاريخ الكويت» ومما قال عنه: «كان الملا عبد القادر مرجعا للباحثين والمؤرخين الذين يتهافتون عليه لتسجيل أقواله وأحاديثه التاريخية عن ماضي جزيرة فيلكا في دراستهم وبحوثهم. كان رحمه الله مصدرا موثوقا به لما عرف عنه بالتدين والورع والصدق والأمانة، ومما استفاد من علم هذا العالم من ناحية التاريخ الأستاذ الباحث خالد سالم محمد المعروف بمؤرخ جزيرة فيلكا حيث اعتمد في تاريخ المواقع الجغرافية وتوثيق المعلومات المهمة عن علماء ومشايخ ومدرسين (٧).

(٦) شخصيات من تاريخ الكويت - طلال سعد الرميضي ٢٢٦.

(٧) المصدر السابق ص ٢٢٣ - ص ٢٢٤.

(٨) المصدر السابق ص ٢٢٣ - ص ٢٢٤.

(٩) المصدر السابق ص ٢٢٧.

الحب ينتظر لا يموت

بقلم: سليمان الحزامي *

لا أعرف كيف، عدت إلى أحضان الحب من جديد، عرفت الحب قبل سنوات، لكنها كانت نهايته - كما يقولون - غير سعيدة، فالتقاليد منعته من الزواج بمن أحب وتزوجت زواجا تقليديا، خطبة تقليدية وعقد قران وحفلة، واستمر هذا الزواج عشرين عاما تقريبا أنجبت خلاله ثلاثة من الأبناء ابنتين وولد، وكانت صدمتي الأولى عندما توفي زوجي الذي أحبته بحكم العلاقة البشرية لم يكن حبا يملك الروح، لكنه كان حبا يملك الجسد وكان يوما صيفيا ملتهبا كشمس الكويت عندما التقت عيناى بعين ذلك الرجل الذي أحبته قبل أكثر من عشرين عاما وكانت المفاجأة.

أحسست من هول المفاجأة أن العالم صغير جداً وأن أمور كثيرة في الحياة لا نعتقد ولا نؤمن أنها قد تحدث ولكنها بالفعل تصدمك بشكل يجعلك تقف حائراً متسائلاً كيف ولماذا، وفعلت سألت نفسي هذا السؤال أو بالأحرى هذين السؤالين ما الذي ذهب بي إلى هذا المكان حتى ألتقي ببدر بعد هذه السنوات العشرين، نظر إلي وفي كل بساطة وابتسامته تغطي كل وجهه، قال لي: وضحه؟

قلت له: نعم

قالت له أهلاً إنك لم تتغير يا بدر .. تفرس في وجهي قائلاً لقد ازددت جمالاً وحلاوةً يا وضحة، ضحكت وأنا أقول له وأنت ازددت شباباً، سنوات لم ألتق بك، عشرون سنة .. تذكر لقاءنا الأخير .. عشرون سنة .. الله، أليديك أولاد؟ .. قلت السؤال مترددة وخائفة، كان قلبي يدق خوفاً من إجابته بأن يقول لي نعم .. لكنه قال إجابة أنعشتني وجعلت يتدفق إلى قلبي ووجهي وكل جسمي عندما قال وضحة أنا لم أتزوج، لقد أحببت امرأة واحدة في حياتي .. ولم أستطع الزواج منها، عاد قلبي يدق مرة أخرى كنت خائفة أن يهد ذلك الخيال الجميل الذي عشته عشرين عاماً، خفت

* كاتب من الكويت

أن يقول لي أنه أحب امرأة غيري، لكنه بشكل متدفق كموجة بحر عالية جداً قال وضحة أنت تعرفين إنني لم أحب سواك ولا أزال أحب وضحة حبيبة المراهقة ورفيقة الجامعة ياااا وضحة .. هل نسيت ذلك الحب، هل نسيت ..؟؟

وضعت يدي على فمي قائلة اسكت أرجوك، لكنه اندفع قائلاً لماذا نحن واقفون دعينا نجلس في مكان ما في إحدى المقاهي أريد أن أتحدث إليك حديثاً يمتد إلى عشرين عاماً إن قلبي وجوارحي فيه الكثير من الحب، ربما لا أراك مرة أخرى قلت له وأنا أقترّب منه خذني إلى حيث تشاء التقت يميناً ويساراً ثم قال فلنتجه إلى ذلك المجمع ونجلس أتمانعين؟ وجدت نفسي أقول .. بكل رحابة، أمانع؟ إنها فرصة لي أن أجلس معك يا بدر .. عشرون عاماً، يا بدر لم أرك .. يقولون إن العالم كبير يكفي أنه أبعدني عنك عشرين عاماً الآن خذني إلى حيث تريد نظر إلي بعمق وهو يقول سنجلس في مقهى وهكذا جلسنا نرتشف القهوة في إحدى المقاهي، قلت له لماذا لم تتزوج قال بإصرار أحببت مرة واحدة في حياتي!

وما زال الحب يمنعني من الزواج وأحسست بأن الكلمات تغوص في حلقي وتشكل حاجزاً أو سداً بيني وبين نفسي هل أقول له أنني أرملة .. هل أقول له إنني بين يديك الآن .. نستطيع أن نعيد الحياة مرة أخرى تدفقت الأسئلة كشلال في حلقي ولكنني منعت نفسي من البوح بها وفجأة وقفت قائلة بدر هل تستطيع أن تصبر عشرين عاماً أخرى؟

قال لي وهو يحبس كلماته: عشرون عاماً أخرى ماذا تقصدين؟ نظرت إليه ربما بعد عشرين عاماً أخرى أصير أرملة وأستطيع أن أقترن بك وخرجت مسرعة خائفة وأنا أبكي حبا لم يكتمل.

تركته وغصت بين الجماهير التي تملأ المكان، وغامرني شعوراً بأن عينيّه تتبعان خطواتي وأنا أضيع بين الجماهير وذهب عقلي يسرح بعيداً بأنني لو كنت بدراً هل أستطيع أن أنتظر عشرين عاماً أخرى؟ وأحسست بالإجابة تدفني بقوة لأن أخرج من المكان وأنا أقول نعم .. فالحب ينتظر لا يموت، يدفع الإنسان لشيء أقوى من الزمن، تخيلته وهو يعيش خيالاً قبل عشرين عاماً، خيالاً من الماضي كيف التقيت به، وكم عشنا أياماً، بل وشهور من الحب العفيف، لكنه حب اصطدم بأعراف وتقاليد، كان في مقدمتها الحكم بالزواج من شخص أعرفه لكنني لا أحبه وتزوجت منه وأنجبت وعشت عشرين عاماً والتقيت ببدر اليوم وعادت العشرون سنة

إلى خيالي كاملة وقبلها سنوات من الحب العفيف الذي اصطدم بأسوار
عالية من التقاليد، والتي تدفعني لأن أتساءل هل هذا قدر الإنسان، هل
وضعت التقاليد حتى يختلف القدر من إنسان إلى آخر لماذا الناس تحب
وتمنع، لماذا ؟؟ أسئلة كثيرة دارت في رأسي وأنا أفكر في خط آخر هل
أعود إلى بدر إنني أرملة، نستطيع أن نتزوج الآن، وقفت حائرة أمام المخرج
في ذلك المجمع التجاري خطوة أقدمها إلى الأمام وخطوتان أرجع فيهما
إلى الخلف وأنا أفكر .. أمانة، ضعت في بحر من التفكير ووجدت نفسي
أقف بين الأم والعاشقة والأرملة، أي اتجاه أذهب؟ وقفز إلى ذهني بدر
وهو يتابعني بعينه ويقول لنفسه: عشرون عاماً أخرى سأنتظر يا وضحة،
ووجدت نفسي أقول بصوت مسموع لمن هو حولي وأنا أيضاً سأنتظر يا
بدر .. وخرجت مندفعة وكأني أهرب من حقيقة تمنيت بأن لا اصطدم
بها، لكن الحقيقة تظل حقيقة فالشمس دائماً هي شمس!.

ثلاثة

بقلم: وليد المسلم *

- لماذا الهروب؟ ماذا أريد أن أكتب؟
جملة يقولها لنفسه صباحاً مساءً، سائراً نائماً.
- مم أهرب؟ كيف أصبحت لا أدري؟
جملة أخرى يردفها مع أختها السابقة.
يعيش منذ ثلاثة أسابيع أو ثلاث سنوات، ربما منذ ثلاثة أشهر أو ثلاثة أيام مشاعر لم يعرفها من قبل، ولا يستطيع أن يتعرف على نفسه من خلالها.
ينظر حوله، يتفحص، لا شيء يلفت نظره لكشف مشاعره وأفكاره. يحاول الولوج داخله، يدقق، يسأل:
- هل أهرب فعلاً؟
آخر يجيب:
- أجل إنك تهرب!!
سمعها واضحة تخرج من مكان ما في جسده، هذا الجسد الذي أنهكته سنواته، هذا الجسد الذي تعايش معه بسلام منذ أن نزل من بطن أمه - رحمة الله عليها - سليماً معافى.
يسأل مرة ثانية بنبرة واضحة وبصوت مرتفع جلي ليتأكد من خروج الصوت من فمه:
- هل أهرب فعلاً؟
يجيبه صوت واضح يأتيه من داخله، لا يخرج من فمه، بل يخرج وكأنه في غرفة مغلقة وكأنه صدى:

* كاتب وقاص من الكويت.

- أجل إنك تهرب!!

- يتأكد الآن أن الصوت داخله.

منذ ثلاثة أيام أو ثلاث سنوات أو ثلاثة شهور أو ثلاثة أسابيع أحس بأن هناك شيئاً ما بداخله، لم يأبه له في حينه. اعتبره هبة هواء، أو صوت غاز يحرك أمعائه، أو صوت صفير بسبب الحمى يخرج من صدره.

مرت السنة الأولى والأسبوع الأول أو الشهر الأول أو اليوم الأول من دون أن يشتكى لأحد مما يعانيه، ربما أنه بهذا العمر قال مقتتعا:

- أي ألم ، أو طارئ يأتي خلال هذه المرحلة من العمر لا يزول ولا يمكن شفاؤه، بل علينا أن نتعود عليه ونتعايش معه.

يسمع لغواً مستمراً يأتيه حثيثاً، يسمع كلاماً يرفضه دون أن يفصح عن رفضه، يرى تصرفات تؤذيه فلا يكشف عن استيائه. هذا وذاك إلى جانب أحكام جائرة تدينه. مع انتهاء السنة الأولى أو الأسبوع الأول أو الشهر الأول أو اليوم الأول يزداد إحساسه بأن هناك شيئاً داخله.

يسأل بصوت عال:

- مم أهرب؟ كيف أصبحت لا أدري؟

يأتي الصوت به فحيح:

- لن تستطيع الهروب، فأنا داخلك!

يستكين لذهول الصدمة.

كم مرة سمعها خلال الشهور أو السنوات أو الأيام أو الأسابيع الماضية واضحة جلية:

- لم أنت مصدوم؟

وكانت الطلعة البهية تصدمه لأنه لا يتوقع ظهورها أمامه، وهي تدري بذلك، ولكنها تأكيداً ووقاحة تسأل:

- لم أنت مصدوم؟

تخرج إجابته من عينيه، ينظر ولا يتحدث، ولا يدري إن كانت علامات الاستغراب والاستهجان لا تتضح من وجهه، رغم أن قلبه وعينه يطفحان بها.

سمع السؤال أربع أو خمس مرات خلال الثلاثة الشهور أو الأيام أو السنوات أو الأسابيع الماضية.

في آخر يوم أو سنة أو أسبوع أو شهر زادت الأمور عن المكيال المعتدل
المحتمل، فزادت مشاعره الداخلية غرية عنه.

يسأل نفسه:

- ماذا أريد أن أكتب؟

يأتيه الصوت واضحاً:

- تريد أن تكتب عني يا فالح، تريد أن تخرجني من داخلك.

يصيح السمع، يهز رأسه.

يكمل الصوت من داخله:

- أعيش داخلك منذ ثلاثة شهور أو أسابيع أو سنوات أو أيام، وكان زادي
ما تبتلعه من أذى ونكران جميل.

انتهت ثلاثة الشهور، ثلاث السنوات، وثلاثة الأيام، ثلاثة الأسابيع فلم
يستجد شيء سوى المزيد من الأذى والمزيد من نكران الجميل.

فجأة عرف.

يقول لزوجته محبطاً:

- فيني ثعبان!

تجيبه بطيبتها المعهودة:

- اسم الله عليك. لا تقل هذا! بل فيك الخير والبركة والمحبة.

يقول مؤكداً:

- فيني ثعبان!! أحس به يتحرك داخلي!!.

تسترسل طيبتها:

- الثعبان غدار وأنت لست كذلك، الثعبان شر مستطير وأنت خير كثير.

يقول بضعف:

- يا حبيبتي، لا أقول أنا ثعبان. بل أحس أن هناك ثعباناً يتحرك داخلي.

يمكن أن يكبر ويبتلعني!

تقفر فاهها مصدومة.

يتعملق الثعبان ويبدأ في نهشه!.

محاولة هروب

بقلم: منير عتيبة *

كان السائق يلعن في سره هذا المشوار الطويل إلى مكان بعيد عن المدينة، قريب من البحر، قال له الراكب إن اسمه «الجزيرة». الليل يهجم بسرعة. والمشوار لا يريد أن ينتهي. والراكب شاب صامت كالجبال، جامد الوجه، يقعي بجانبه كلب أسود ضخم، يحك رأسه من وقت لآخر في كتف الراكب.

- هنا. توقف.

كانت «معدية» قديمة متهالكة في منطقة مهجورة. تناول السائق ما دفعه له الراكب، ألقاه في جيب قميصه دون أن ينظر إليه، وأسرع عائداً إلى المدينة.

ظن كامل أنه (انسطل) قبل أن يشرب سيجارة الحشيش فعلاً. كان يمسك السيجارة بيده مفكراً فيما سيفعله في المرأة التي ينتظرها بين البوص على شاطئ البحر. فوجئ برؤية شبح يقود المعدية قادماً من الشاطئ الآخر. رمى السيجارة على الأرض فزعا. جرى. وصل إلى عشة حسون. كانت «شلة» العشة جالسة تحشش. ألح كامل على عدلي فواز وفوزي السفطي أن يرافقاها بعيداً عن الباقيين. قاما إليه. أفضى إليهما بالسر الرهيب:

- مرسى الغرباوي عاد!

لحظة دهشة. انفجار ضاحك ساخر. يد فوزي تطول قفاً كامل غيظاً من هذه الهلوسات.

- مات مرسى الغرباوي منذ خمسة وعشرين عاماً يا مغفل!

- لقد عاد شبحه!

ثم صمت لحظة، كانا يحدقان فيه كمجنون وقد توقفوا عن الضحك، أضاف:

* كاتب من مصر.

- وعاد معه شبح كلب أسود!

سخر عدلي من كامل متهما الحشيش المضروب بأنه السبب في هذه الخزعبلات، أمره فوزي بالبقاء في العشة. وطلب من عدلي أن يسيرا معا قليلا.

كان من المستحيل تصديق كامل المسطول، لكن المخاوف القديمة تأبى أن تموت.

كان عارف يجلس في دار أبيه. التراب يعلو كل الأثاث القليل القديم. الجدران مشققة. الجرذان تمرح في كل مكان. كلبه الأسود سمسم غير مرتاح يتحرك في البيت بقلق. بينما عارف يشعر أنه أخيرا وجد ما يبحث عنه.

اقتنع عدلي بفكرة الذهاب إلى دار مرسى الغرياوي للتأكد من تخريفات كامل.

تتهد عارف بعمق وهو جالس على أولى درجات السلم المؤدي للسطوح. كانت رأس سمسم في حجره، يداعب شعرها الكثيف بأصابعه. أخيرا يا سمسم. أخيرا وحدي في مكان لا علاقة لي فيه بأحد. أخيرا تخلصت من زحام بيت خالتي. وزحام المدرسة. وزحام بيت الطلبة. وزحام العمل. وزحام شوارع المدينة. أخيرا هنا وحدي في الهدوء والسلام الدائم.

في الطريق إلى بيت مرسى الغرياوي كان عدلي وفوزي مضطرين إلى نبش الجرح القديم. تذكر عدلي أن الغرياوي كان له طفل صغير في الثانية من عمره. وأن هذا الطفل أخذته أخت الغرياوي معها إلى المدينة. فهل عاد لينتقم منهما؟

كان عارف يعلق صورة سوسن على الحائط عندما سمع خبطات قوية على الباب. شده سمسم من طرف بنطلونه. سقط برواز الصورة من يده وانكسر.

لم يفتح عارف الباب عندما أخبره عدلي وفوزي أنهما أصدقاء والده. اعتذر بأن البيت غير مستعد لاستقبال ضيوف الآن.

غادرا قلقين أكثر منهما غاضبين. تأكدا أنه عاد فعلا ليأخذ بثأر أبيه.

جلس عارف على الأرض يللم قطع البرواز المكسور، يمسح التراب عن صورة سوسن. يستعيد صوته المحب حتى في عز لحظات الغضب. أنت لا شيء. بحثك عن الهدوء والسلام مجرد شعار تخفي تحته رغبتك الدائمة في الهروب. لا تحارب لتحصل على حقك في العمل. لا تحارب لتحفظ بي. ماذا تفعل وأنت تراني مضطرة للارتباط بغيرك. تمنحني مجرد كلمات. الحب الحقيقي كائن عبقرى متفوق مستقل بذاته وقادر

على الدفاع عن نفسه. سفسطة فارغة. أنت لا تكره أخلاق الزحام بل تخشاها. فرق كبير بين الكراهية والجبن. أنا آسفة لأنني أحببتك. قام. وضع الصورة على الحائط. دقها بمسمار ليثبتها فيه بينما نزلت دمعته على جسد سمس.

اتفق عدلي وفوزي على إيقاظ كل أهل البلد. لابد أن يغادر ابن مرسى الغرياوي الآن. لا مكان له هنا. يأخذ ثمن بيت أبيه ويرحل فلا يعود أبداً. أو يقتل وينتهون منه. هما غير مستعدين لخسارة كل ما بنياه في حياتهما. وأهل البلد؛ شهود ما حدث، لا يرغبون في فتح بئر اللعنة مرة أخرى.

شعر سمس بالخطر قبل عارف بدقائق. أحاط أهل البلد بدار مرسى الغرياوي. طلبوا من عارف الخروج إليهم. انكمش عارف على نفسه محتضناً سمس. همس فوزي لعدلي:

- إن كان يريد الانتقام ممن قتل أبيه فليقتل البلد جميعاً.

كان فوزي هو من ضرب مرسى الغرياوي بصخرة على رأسه. وعدلي هو من وضعه مع الصخرة في (جوال) وألقاه في البحر. أما أهل البلد فقد تنفسوا وقتها براحة موافقة.

كان عارف يناجي سمس. أعرف ما فعلوه بأبي. وأعرف أنه كان يستحق ذلك. هذه ليست قضيتي. لماذا لا يتركوني في حالي؟ هناك كانوا يقتحمونني لإحساسهم بأنني أضعف. وهنا يحاولون اقتحامني لإحساسهم بأنني أقوى. ماذا أفعل الآن يا سمس؟

كان ينظر إلى السلم المؤدي إلى السطح. يمكن أن يهرب إلى المعديّة. يغادر باحثاً عن مكان آخر أكثر هدوءاً وسلاماً. بينما كان باب البيت يهتز تحت خبطات أيدي خائفة أكثر منها غاضبة. وسوسن تصرخ فيه غاضبة. وسمس ينبج بقلق.

وقف عارف. شد قامته مستشقاً أكبر قدر مستطاع من الهواء، اتجه ناحية الباب:

- فلنخرج إليهم يا سمس!

لون من الحياة

بقلم: شمس علي *

الأرْفُفُ شبه الفارغة من البضائع، أثارت استغرابي في المحل الذي دخلته للتو.

ناديتُ البائعة الصغيرة، طلبت منها مناولتي سلعةً شدتني، من أجل أن أتفحصها عن قرب، لكنها لم تلتفت لطلبي.

طلبتُ منها أن تساعدني في نقل أمتعتي إلى القارب، أخبرتها أنه يرسو على شاطئ البحر، وأن لدي حقيبة ثقيلة، وأن عليها أن تطلب مساعدة أطفال آخرين.

أذعنتُ لرغبتني، سارت معي نحو الشاطئ، يرافقها صغارٌ ملابسهم بالية.

جرجرُ الأطفال الحقيقية، أعانوني على رفعها إلى سطح القارب، ومضوا. عدتُ للتجول من جديد في السوق، توقفتُ أمام محل لبيع الإكسسوارات الذهبية، سألتُ البائعة العجوز، عن سعر قطعة إكسسوارات أعجبتني، كانت القطعة مشغولة على شكل دراهم، تشبه حلي النساء الفجريات، بيد أنها لم تتعرف على القطعة التي كنتُ أشيرُ إليها بإصبعي. عندما يسستُ منها، انتبهتُ إلى وجود نفس القطعة، في المحل المجاور لمحلها.

انصرفتُ إليه، كانت تقف فيه عدة صبايا بائعات، سألتُ إحداهن وأنا أشيرُ للقطعة عن سعرها، لكنها أيضاً كانت تخطئ في تحديد مكان ما أشيرُ إليه!

بعد أن كررتُ طلبي غير مرة دون جدوى، صاحت البائعة بتبرم: عودي في وقت لاحق، في تلك اللحظة أدركتُ أنني في مكان أراه للمرة الأولى في حياتي، وأن احتمالية عودتي إليه شبه مستحيلة. فأوضحت لها أنني غريبة، وتتعدر عودتي.

* قاصة من المملكة العربية السعودية.

انتبهتُ إلى أن المرأة العجوزَ في المحل المجاور تتاديني، ساعدتني على تخطي الجدار الهبيط الذي يفصل محلها عن محل الفتيات، عندما غدوت برفقتها، تذكرتُ حقيبتني، وصعوبة إنزالها من أعلى القارب دون مساعدة، انشغلت بذلك.

تلقتُ أبحثُ عن الأطفال الذين ساعدوني في حملها، عدتُ من جديد إلى محل الطفلة الذي كان أول محل أصادفه في بدء جولتي، ادعيتُ أنني أجريتُ عملية جراحية، لذا أحتاج لمن يساعدني في حمل الحقيبة. بحثتُ الطفلة عن بقية الأطفال لمساعدتي، لكنها لم تعثر لهم على أثر. نادتني البائعة العجوزُ مجدداً، ذهبتُ برفقتها، عبرتُ معها حارة ضيقة، كانت بعض أبواب بيوتها المصطفة على الجانبين مشرعة، أخذتُ تحدثني عن نساء هذه الدور، وكيف غادرنها، وعن بقاء الذكور يقطنونها برفقة أطفالهم.

قالت بأن: اليأس من حصولهم على مامكثوا من أجله، بدأ يتسلل إليهم، وأن بعضهم أخذ في هجرها.

فاجأتني وهي تصيح: انظري هاقد بدأتُ عملية الهدم، وإعادة إعمار بعض البيوت، وبعد فترة، لن تجدي إحداها على وجه الأرض. تفحصتُ الحارة الضيقة، بدتُ البيوت المتراسة على الجانبين، خليطاً من الطين، والطوب الأحمر الجديد.

أشارتُ إلى بيت طيني، مشرع الباب، دهليزه غائرٌ قليلاً تحت مستوى سطح الأرض، دنوتُ منه، مددتُ عنقي داخله، اصطدم نظري بباب حديدي صغير، في نهاية الدهليز، مطلي بلون برتقالي فاقع.

صرختُ العجوزُ في: ابتعدي سريعاً، ألا ترين أنه يشبه ثكنة عسكرية، وأن كاميرات للمراقبة قد زرعت فيه ؟ لاشك أن الكاميرات التقطت لك صوراً، وربما اعتبروك جاسوسة خطيرة، وأظنهم سيبدأون في مطاردتك قريباً.

دققتُ النظر، لم أر شيئاً مما قالت، استحوذت عليّ فكرة الفرار، بيد أن ذهني انصرف حالاً لحقيبتني الثقيلة، ومن سيساعدني في حملها.

قرب نهاية العرض ..!

بقلم: ياسمين أحمد مصطفى *

دوى الانفجار على الشاشة الضخمة فغمر الحضور ضوء قوي أنار المكان لثوانٍ قليلة قبل أن يعم الظلام .. القاعة المظلمة صورة صادقة للمجهول .. لمحة من الغموض .. جانب من القمر .. الحضور متخفون في الظلام .. كل فترة تنعكس عليهم إضاءات الفيلم الذي يعرض على الشاشة .. يختلط عليهم الظلام بالألوان ليبدوا وكأنهم في عالم آخر ، ومن عالم آخر .. نغمات موسيقى العرض الآن اختلفت عن تلك النغمة التصاعدية التي راقت تشابك الأحداث وتعقد الموقف .. اقترب العرض من نهايته .. كل شيء هادئ الآن يوحى بالفعل باقتراب النهاية .. أصبحت الموسيقى أكثر هدوءاً يتخللها شجنا ما .. ذكرتني كثيرا بنغمات «الكمان» الخاصة بمقطوعة (أغنية من الحديقة السرية) خليط غريب من السلام والشجن والمحبة ، لو أن تلك الكلمات المجردة تحتمل إمكانية ترجمتها في شكل ألحان ونغمات ..

الآن وجد البطل بطلته بالفعل .. وجدها مقيدة ملقاه في مكان ما وسط حقول قمح ذهبية .. مبعثرة الشعر والثياب والهيئة .. الدماء تغطي جزءاً ما من قميصه الأبيض .. يبدو في حالة رثة سيئة .. العرق يغمر وجهه وشعره .. المشهد من خلفية مبهر سماء زرقاء صافية ومساحات شاسعة من اللون الذهبي المميز لسنايل القمح تسقط عليه أشعة الشمس ليتألق بشكل طبيعي .. يركض إليها وهو يلهث من التعب والانفعال .. يختلط صوت أنفاسه بموسيقى المشهد المؤثرة .. يقترب منها بالفعل وعيناه تدمعان من التأثر .. تلمحه هي فلا تجد ما تنطق به سوى اسمه .. تهتف به بصوت

* قاصة من مصر مقيمة في الكويت.

اختلط فيه الفرح بدموع الخلاص .. تحاول أن تمد ذراعيها نحوه في لهفة واضحة قبل أن تتذكر أنها مقيدة .. يسرع هو إليها .. يحتويها بين ذراعيه في تملك واضح وصريح .. تختلط دموعهما ثم يبعتها هو ليبدأ في حل قيودها .. الآن تتصاعد الموسيقى بشكل مختلف .. بشكل ينبئ بحدوث أمر ما ..

بمجرد أن تتحرر يداها .. ينحنيان معا لحل قيود قدميها .. يتلفت هو حوله بتوتر ظاهر .. يقفان معا فيعاود ضمها إليه .. ترفع رأسها لتلقى عليه نظرة شاملة .. تتحسس وجهه وشعره في عاطفة لا تحاول إخفاءها .. أخيراً تتلاقى نظراتهما .. ترتجف شفاته للحظة .. قبل أن ...

- أنت بخير؟

- أنت بخير؟

صدرت منهما في وقت واحد .. بشكل أثار مشاعر كل المتابعين .. واستدرج دموع بعض العاطفيين .. لم يجب أحدهما على سؤال الآخر فقط تلاقيا في عناق دافئ طويل ..

بعدها أمسك هو بيدها وأسرع بالعدو مبتعدين .. الموسيقى والإضاءة تتلاعب الآن بدقات القلوب .. السماء تبتعد من خلفهما وتتركز الصورة فقط على خطواتهما ..

في الظلام تنهدت أنا .. ألقىت نظرة خاطفة على جاري الصامت تماما .. أعجز عن قراءة أي من انفعالاته بسبب الظلام أولاً، وبسبب جموده التام ثانياً .. طوال العرض لم يبد أي تفاعل مع الأحداث .. فقط رن هاتفه المحمول مرة أو اثنتين .. أجاب على إحدى المكالمات وتجاهل الأخرى .. ومن أن لآخر كان يراقب شاشته في صمت .. مرة أو مرتان تلامس كتفانا بالخطأ وهو أيضاً لم يبد أي ردة فعل .. سوى أنه ألقى علي نظرة سريعة خاطفة .. دائماً كنت أتمنى قراءة الأفكار .. في طفولتي عندما كان شيء ما يثير إعجابي كنت أتمنى قراءة أفكار كل من حولي بشأنه .. فأنا لا أصدق في الانفعالات والملامح ولا في الكلام المنطوق .. أعماقنا مياه عميقة نحن أنفسنا لا ندرك عنها شيئاً!!

الآن كنت أريد أن أعرف مشاعر الجميع تجاه العرض .. وخاصة مشاعر
الجالس إلى جوارى .. يبدو أنه لم يحرك فيه ولو شعرة ..
على الشاشة الآن كانا يواصلان الركض .. كل شيء يشير بأن كلمة النهاية
ستظهر قريباً .. حتى أن بعض الجلوس بدأ يللم نفسه استعداداً للمغادرة
.. نظرت من جديد إلى الجالس الصامت إلى جوارى .. في داخلي رغبة
حارقة في أن يحتضن كفي ولو للحظة واحدة .. لحظة واحدة أحياناً
تساوي عمراً كاملاً وتعوض عن سنين طويلة .. دفع من نوع خاص أفقده
منذ سنوات .. أحاول كثيراً أن ..

دوت الرصاصة فجأة لتتنزعي من خواطري .. التفت إلى الشاشة في
حركة حادة ... في السينما أيضاً هناك لحظات فارقة وفاصلة وخصوصاً
عند نهاية العرض !!

كان البطل يهوى على الأرض بشكل واقعي جداً .. فانتني أن أعرف من
أين جاءت الرصاصة وأين أصابته .. فقط رأيته يسقط على الأرض وإلى
جواره تسقط البطلة لترفع رأسه قليلاً .. من بعيد يظهر صوت سيارات
الشرطة التي تصل دائماً متأخرة .. نظرة ذعر ولوعة في عين الحبيبة ..
صرخة مكتومة بلا صوت .. وفي عينيه هو نظرة راحة أخيرة وصورتها
فقط تملأ رؤيته وتتطبع في نظرتة الأخيرة إلى الأبد .. تبتعد الكاميرا
عن المشهد في ببطء لتختفي صورتها في ببطء وتظهر كلمة النهاية على
المشهد الطبيعي للشمس والسماء والحقول ..

نهاية مفاجئة وصادمة ومخرج واقعي جداً .. لم يضيع وقته و وقتنا في
بكاء وصراخ أو مشاهد فلاش باك نسترجع بها أجمل مشاهد قصة حبهما
الدرامية .. فقط الموت والطبيعة .. الحقيقتان الثابتتان في أي حياة .. !!
تنبهت على صوت جاري وهو يقول لي بتعجل ..

-هيا .. إذا كنت ترغبين في المغادرة .. ستزدحم المخارج جداً بعد قليل
!!

تبعته في صمت .. حبست دموع تأثري بالنهاية خشية سخرية الآخرين
..

على الرغم من تجاوز الوقت لمنتصف الليل ، كان طقس أغسطس الحار يعلن سيطرته على كل شيء ..
وصلنا إلى السيارة المركونة في شارع جانبي هادئ في صمت .. فتح بابه وأشار لي بالدخول .. قبل أن أدخل قلت في انفعال مكتوم ..
-كان فيلما يستحق المشاهدة ..
قال وهو يدير المحرك ، وينظر في ساعته ..
-تأخرنا جدا على الأولاد .. لا اعلم لما طاوعتك ..
دخلت وجلست إلى جوار زوجي في صمت .. لم أحاول أن أبرر له أو اشرح أي شيء .. تحركت السيارة في سرعة نسبية .. فتحت نافذتي بحثا عن بعض الهواء .. راقبت الطريق والمارة و اللافتات .. وعندما اقتربنا من المنزل .. أدركت أن كل المشاعر والأفكار التي انتابتنى قرب نهاية العرض كانت كظلام قاعة السينما ..
ليست إلا .
هروياً مؤقتاً ...١

السيدة العذراء.١

بقلم: زياد كمال حمامي *

مشى الهوينا بين حدود الروح / والحدود..!! متردداً، حائراً، أيدخلها
آمناً.. أم يعود إلى غريته ونزوحه ولجوئه بين المخيمات والعراء!! وإن
عبر الحدود هل سيأتيه الموت الذابح ويعانق رقبتة على أرضفة أحد
حواجز الجنود أو الغرياء المسلحين وإن تعددت ألوانهم.. أو.. بيد أولئك
الذين يحملون الأسلحة المختلفة، والبساطير القاطعة للرقاب! وأين
سيبحث عن عروسه مريم التي لم يجد لها أثراً حتى الآن.. ٩٩!

ترتجف روحه المسافرة في مربعات الزمن. الخوف الرجيم يرميه قتيلاً
في أودية الذئاب الجائعة.. تتراءى له مريم بثوب الزفاف الأبيض
المطرز بالأماس واللؤلؤ، والطرحة القمرية تغطي شعرها الأشقر وتحجبه
عن عيون الشمس، والتاج الأماسي يلمع على رأسها كأميرة في قصر
السلطان، تقوح من حواشيها نسائم الربيع المنثورة بعبير الياسمين وشذى
الورد الجوري الدمشقي، وتتراقص أمامه كحورية خرجت توأً من بحر
العجائب السبع، وتطير حولها طيور الجنة، وأطفال العيد في . سوريا
ذوو الأجنحة وتيجان البراءة، يخلقون فوق الأشجار المثمرة من التفاح
الأخضر، والأعنان المتدلية كجدائل العذارى، وقطعان الخراف تجوب
البساتين في مرح و فرح، آمنة ومطمئنة، وشلالات المياه تتنزل فوق
بحيرة القمر، وتتجمع الأوزات والبط، سابعة، سارحة، وتخيل أنه يرمي
لهم فتاتات من الخبز، والروح، والفرح القديم، فجأة، انقطع شريط

* كاتب من سوريا .

التخييلات الذي كان جميلاً، وقرر أن يعبر الحدود مهما كانت المغامرة
رهيبية، ولكن إلى أين سيذهب باحثاً عنها.. هل يذهب إلى كهوف الجبال
وقد صار يقطنها الهاربون من القصف والدمار الشامل، وعادت بهم الحياة
إلى العصر الحجري، بلا نور يضيء قلوبهم وأبصارهم، والنار من أغصان
الشجر اليابس موقدهم، والصيد بأدوات بدائية مأكلمهم، والماء المختفي
من صحراء العطش أملهم الوحيد في استمرار الحياة.. ١١٩ أم يذهب إلى
القرى المجاورة للحدود، والأمراض المنقرضة منذ عشرات السنين صارت
من البدهيات بسبب شرب الباقيين من الأهالي للمياه الآسنة، وتراكم
الأوساخ الممتزجة بقطع اللحم الآدمي، وأطراف وبقايا البشر الذين لم
يتعرف عليهم أحد ١٢٠ أم يعبر إلى طريق المزارع والبساتين، وفي كل خطوة
سيرى جيوشاً من الحيوانات المقدسة ميتة من المرض والعطش والجوع،
ومن القصف الهمجى اللثيم، وقد تحولت الأرض الخضراء إلى يباس
وخراب.. ١٢١ أم يختار العبور إلى المدن المهدامة وقد هجرها أهلها بعد
أن احتفلت كل عائلة بوداع طفل أو عجوز أو امرأة أو شاب شهيد، وصار
يقطنها الأشباح في ليل الغدر القارص، والغرباء، والمرتقة، وكل زنديق
لثيم.. ١٢٢

توقف قليلاً، باحثاً عن مكان، ربما يجد فيه عروسه المذهلة، المختفية، أو
المختطفة، أو المعتقلة، أو المباعة إلى بيوت الدعارة والمجون، أين هي ١٢٣
وأين تلك الروح البريئة التي كانت تسكن أسرارها أجمل عذارى الدنيا ١٢٤
هل يذهب باحثاً عنها في الجبال، وقد تحولت أشجارها الخضراء إلى
ترايبية اللون بفعل حرائق القنابل، وتم تدمير بيوتها بالكامل، وحتى في
القرى المجاورة للبحر الذي كان متوسطاً، وصار يدعى بحر الدم، فثمة
آلاف الصور لشباب استشهدوا، وآلاف الأمهات الحزاني، الصابرات،
اللواتي يخفين في قلوبهن حشرات وآهات الذي انفجر فجأة، وغيب أجمل
ورود الدنيا، وأحرق أغصان الزيتون في كل البلاد، ولكنه يستغرب كيف لا

تتصدر بين كل تلك الصور صورة مريم، فهل يعني هذا أنها مازالت على قيد الحياة؟ هل يعني هذا أن أحداً لم يجرؤ على اغتصابها مثل آلاف العذاري الأخريات ١١٩

تَرَدَّد قليلاً حاملاً ذكرياته و أحلامه المؤجلة... أين سيجدها، وربع أهالي البلاد هاجروا خارجاً، والربع الثاني صار لاجئاً في مكان آخر من وطنه، والربع الثالث استشهد أو أصيب بعاهة دائمة، أو بمرض عضوي أو نفسي خطير لن تمحوه آثار السنين القادمة، والربع الرابع يموت يومياً ألف مرة من الخوف والجوع والعطش والمذلة ١٢٠ وإلى أين سيمضي والطريق إليها محفوف بأشواك الروح التائهة، والجسدُ عليل ١٢١ وفي كل شارع حاجز عسكري مخيف، وفي كل بناء قنص لئيم، لا يفرق بين الإنسان والحيوان، وفي كل حي قتلة من المحترفين الذين يرقصون ويزغردون فوق جثث ضحاياهم وينادون بشعارات الانتصار الزائف، والأرض خراب.. أين.. أين سيجمدها وكل الدروب إلى .سوريانا .موات ١٢٢

يشتعل قلبه مثل نار جهنم... لا تهدأ أبداً. تتراءى له مريم، ملقاة بثوبها الشفاف الأبيض على الأرض، ويتخثر الدم فوق ساقها وصدرها، وبجانبها مستنقع آسن من المياه حمراء اللون، وثمة أشجار يابسة، أغصانها عارية رغم أن الشمس الساطعة تشع فوقها بحنان أبوي جليل، وقد انغرست ضفائرها وأظافرها في الأرض، ونبتت بجانب ثديها زهرة الأقحوان، والغريب في الأمر أن حليب العذراء مريم يتقطر من حلمتها كقطرات الندى، ويسقي بتولات الزرع الطالع من أعماق الطين المقدس، يتساءل: . ما هذا ... ١٢٣ . هل هو دم العذراء المستباح ١٢٤ بل كيف نبتت هنا شقائق النعمان والأقحوان، والأرض صارت مواتاً؟ ١٢٥

لم يصدق أنه ما زال هنا متجمداً بين الحدود / والحدود، متردداً، مذهولاً، ولم يع حتى هذه اللحظة ما حدث ١٢٦ ولم يستطع أن يشف كل ما سيحدث، ولم يدخل البلاد آمناً بعد ١٢٧ فهل يعبر الآن أم ينتظر سكون الليل المخيف

٩٦! ماذا يفعل وكل شيء صار سراباً وضياعاً وموتاً أشبه ما يكون يوم ما
قبل القيامة، وتصبح الأرض بكل الجمال الذي صنعه الإله، والإنسان،
والطبيعة / مجرد دخان ونار، وانقراض للحيوان والإنسان، ماذا يفعل
وليس في يده غير غصن الزيتون، ووردة عطرية ذابلة قد جففتها آهات
الذي كان حلماً جميلاً! وأين سيجد التي كانت، ومازالت، معشوقته التي
لم يعد لها . الآن . عنوان !!٩

.... بكى دماً، وقالت روحه: (دمعة واحدة تكفي...)، نعم.. تكفي لأن
تغسل كل آلام الحرب القذرة، وتسقي حقول السنابل، وأشجار الجنة،
وورود الذكريات المؤلمة، مسح دمه، تلون منديله باللون الأحمر، وعاد
أدراجه نحو غربته / نزوحه.. من حيث أتى / كأنه عبر الحدود، أو لعله
لم يأت بعد ٩٩!

شعر

ظنون الحب (١)

فالح الأجر *

هب النسيم فهاج القلب رياءً
وشطت الدار هل شيء يقربني
ومن توهم أنني لست أذكره
أترجون شهوداً في مودته
على غرامي شهود لست تنكرهم
فقل لسائلتي عنهم سلمت فهم
فأي شاهد صدق أنت تشهده
عدتك حالي فأجفاني مسهدة
حكمت بالظن لم تنصف أخا ثقة
قولوا لمن يبتغي في الحب بينة
وما هيام جميل في بثينته
ولا هيام أهيل العشق قاطبة
أشد من عاشق يهفو إليك وما
الدمع يبذله يرجو الوصال وما
أشمت فينا عدولاً كان يرصدنا
لم يكفه سهدنا والدمع يغسلنا
فصرت أكني بليلى عنك تورية
وليس ليلى لها في القلب منزلة
وما عدوت الذي قد كان يجمل بي
وإن رأيت البعض في فعل الخنى حسناً

فقلت للنفس نفسي ما أحيله
من دار من بات يهواني وأهواه
ولم تطف بخيالي قط ذكره
والدمع يشهد أنني لست أنساه
هم العدول فما ضلوا ولا تاهوا
السهد والشوق والتبريح والآه
ينبئك عني بما تخيره عيناه
يا من يذوق لذيق النوم جفناه
إن كنت أنصفت ما صدقت إله
قد أثبتت شهادات الحب دعواه
شيء إذا قيس بالتبريح ألقاه
ولا تعلق قيس حباً ليلاه
بدا له النجم إلا بات يرهاه
ينال منك سوى ما ليس يرضاه
فنال منا بذاك الهجر مرماه
حتى تفضن في صنع الأذى فاه
ألهي العدول عدولاً ضل مسعاه
وإنما هي لفظ أنت معناه
وحق حبيبك قلبي ما تعداه
إني وجدت عفيف الحب أحلاه

(١) تشطير: فضل الله الهادي إبراهيم - سفير سوداني متقاعد .

* شاعر من الكويت.

شعر

عطر الوريد

محمود عثمان *

سَأَنْثُرُ فَيْكَ عِطْرًا مِنْ وَرِيدِي
بِغَدْوَةٍ لَمَسَةٍ فِي سَفْحٍ جِيدٍ
لِتَبْتَاسِ الْوُجُوهُ بِأَفْقِ رُوحِي
وَتَشْرِقَ فَوْقَ ثَغْرِكَ رَائِعَاتُ
صَبَاحٍ نَادِيًا يَا نُورَ نَفْسِي
صَبَاحًا فِي زَنَابِقِ غَيْمٍ وَدِي
سَتَنْشُدُ لَوْعَةَ الْعُشَّاقِ نَبْضِي
سَيَهْدِي كُلُّ مَنْ عَقَّتْ خُطَاهُ
وَيَنْهَلُ مِنْ مَزُونِي مَنْ يُعَانِي
وَفِي أَعْمَاقِ حَرْفِي سَوْفَ يَجْرِي
يُيَمِّمُ وَجْهَهُ فِي قَعْرِ بَحْرِي
تَلَوْتُ عَلَيْكَ أَسْفَارَ اشْتِيَاقِي
لَنَا يَا بِنْتَ مَنْ قُطِفَ الْمَعَالِي
تَنْزَهُ مَنْ لَهُ سَجَدَتْ جِبَاهُ

وَأَهْدِيكَ النَّضَارَةَ فِي نَشِيدِي
وَرُوحَةَ بَسْمَةٍ فَوْقَ الْخُدُودِ
وَتَأْتَلِقُ الْخَلَائِقُ فِي الْوُجُودِ
كَشَمْسٍ وَسَدَّتْ بَيْنَ الْوُرُودِ
يَرِفُ عَلَيْكَ مِنْ شَوْقِي الْمَدِيدِ
يُقِيمُ عَلَى مَسَارَاتِ الْخُلُودِ
إِذَا نَائِي تَعَالَى فِي الْخُمُودِ
لِضَوْئِي أَيْنَمَا بَرَقَتْ قَصِيدِي
ظِلَامُ الْمَاءِ فِي صَدَا الْقَيُْودِ
خَفِيَ الصَّوْتِ فِي حُسْنِ فَرِيدِ
فَتَعْلُو فِيهِ بِسَمَاتِ الْوَلِيدِ
وَجِئْتُ بِذَبْحِ إِخْلَاصِي الْوَحِيدِ
صَلَاةٌ فِيكَ فِي سَكْرِ السُّجُودِ
وَمَنْ وَهَبَ الْوُدَادَ إِلَى الْعَبِيدِ

* شاعر مصري مقيم في الكويت

شعر

من قهوة الحب

عبد الناصر الأسلمي *

من قهوة الحب ما زال الفتى يُسقى
سحقاً لمن ظلموه في الهوى سحقاً
ما دام قلبك في الدنيا يعذب
ظلم العدالة فاقتل قبلها الحقاً
ما حالة طرقت قلبي مزلزلة
جُنُ الفؤاد بمنطوق له حسب
من سحره الجم والمسحور لا يُرقى
يلهو وفي يده قلبي يقلبه
يستل منه الحياة العرقا فالعرقا
هذا هو الحد في عشق بلا جهة
مهما غرست بها الإحسان لا تلقى
عام وآخر لم تصدق وعودهمو
واستكثروا في صدق الوعد لو نطقا
فضحت فيهم غرامي رغم هيئته
مستنجداً في بحور اليأس بالغرقى

*شاعر من الكويت.

كم قلت للحب هاك القلب وامض به
عمر ودمر حلالا فيه لا فرقاً
خذ وأعط وامنح تنل واحبب وجد وأجد
وهب وزد واستزد من مهجتي عشقاً
الذنب ذنبي كم أخلصت معتقداً
أن الهوى تضحيات شأنها أرقى
عشقاً تخلصت من زيف ومن كذب
ولم أبين سوى الإخلاص لو يبقَى
لم يجن حلو فؤادي من مودته
فصار من مصدر الآلام مشتقاً
رفقاً بروحي بقلبي يا مواعده
وصلا يعيد له أفراحه رفقا
دفت فيك.. حناني .. بهجتي .. ولعي
مدامعي .. عبراتي .. مهجتي دفقا
ألا تخاف من الدنيا تقلبها
فإن عهد وصالي عمره أبقى
أنا وإياك من دار ومن بلد
عيناك عيناى لا ما كانتا زرقا
ألم تقل أننا في الحب يجمعنا
شرق .. أتعرفه من يسحر الشرقا
ألم أرتق لك الأشعار تفتتها
وكم تعمدت أمضي فتتها رتقا
وكم وكم .. كم لذكر الكم تجبرني
تضطرني وأنا في بحرها ملقى

طوق فؤادي فقد شب الغرام به
لو كان قلبك لي قد كان لي .. رقا
كم لي بقلبك دين، من يسدده ٩٩
فحبك الربوي استاهل الحرقا
لا تقتبس يا فؤادي من مشاعرهم
فالنار من نفسها إن أوقدت تشقى
يكفيك من بهجة الدنيا مراتعها
إن عز فيها عليك الحب أو شقا
من قهوة الحزن ما زال الفتى يسقى
ما هز فنجانها بل هزه شنقا

أماثل وأخلاف

فيصل الشلبي *

قد علمتني صروف الدهر من زمن أن الأماثل والأخلاف أشباه
أنظر لجسمك من يمنى وشمالة هل تستقيم بغير الأخرى يميناً؟
والجوهر الحر لولا مكثه زمناً في غيب الصخر والأعماق يغشاه
ما صيغ جوهراً، أو فاق رونقه حتي يُثير شغاف القلب مرأه
إن الحياة تُقام من تعارضها حي يكون بموت الحي محياه
إن التكامل في الأخلاف مغنمة فانعم بعيشك بالتيشير وسواه
كل تناقض في ما نيله حسن ضدان في السعي، والغايات أشباه
أحب حبيبك، لا تبغض مخالفه عل الخلاف يكون فيما ترضاه
لا تسلّم القلب للألباب؛ تصلفه أو تسلّم الذهن للخفاق؛ أشقاه
أحب وأبغض بالهون، فإن غداً قد يقلّب القلب، أو ينحو بأهواه

* شاعر من الأردن مقيم في الكويت.

من تاديخ البيان *

(مقالات)

ماهي رسالة الأديب؟

بقلم: عبد الرزاق البصير*

لقد تلقى هذا السؤال إجابات كثيرة مختلفة أفضلها على ما أعتقد هي الإجابة التي تقول: بأن رسالة الأديب هي التعبير عن الحياة. ويعود سبب تفضيلي لهذه الإجابة إلى أنها تعني كل أديب منذ عرف الأدب في هذا الوجود حتى الآن. والدليل على ذلك أن الأدب لم يبق على صورة واحدة، فقد تغير شكلاً وموضوعاً كما هو الشأن في مسيرة الحياة. وهذا يعني أن الأدب يساير الحياة في تغيرها وتطورها على مدى العصور، فهو يقوى حين تكون الحياة قوية، ويضعف حين تكون الحياة ضعيفة. نلاحظ ذلك واضحاً في القرن السابع والثامن للهجرة، وما تلاه من القرون حتى النهضة الحديثة. فقد كان الأدب يعني بالزخرفة اللفظية في تلك القرون، أما مضمونه فهو مديح وثناء لا غناء فيهما. وسبب ضعف الأدب هو ضعف الحياة في تلك الفترة المظلمة.

وحيثما كانت الحياة في العصر العباسي الأول غنية قوية، كان الأدب مثلها ثرياً قوياً، يعبر تعبيراً فنياً عن عصره ومجتمعه، حتى استطاع أن يخلق عدة علوم، كعلم المعاني والبيان والبديع. ونحن نعلم أن هذه العلوم إنما أنشأها توجه الشعراء والأدباء إلى الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه والطباق والجناس وما إلى ذلك من قضايا البلاغة.

ومن الملاحظ أن كل أديب يكاد يكون صاحب رسالة خاصة. فقد يوجد

* كاتب من الكويت.

القضايا التي تعتمد عليها الحياة في تلك الأيام. على أن حالة العرب في ذلك العصر لم تكن على مستوى واحد؛ إذ أن أطراف الجزيرة كانت تشيع فيها الحياة الحضارية، أما الحياة في وسطها فكانت صحراوية بدوية. نجد ذلك كله واضحا في آثار شعرائهم، فآثار الأدباء الذين قدر لهم أن يعيشوا في الأماكن الخصبة الظليلة تختلف عن آثار الأدباء الذين عاشوا في الصحراء. ولما تطورت الحياة بعد ظهور الإسلام واختلط العرب بغيرهم من الأمم، تطور الأدب وتغير. إذ أنه أصبح يمثل تعقيد الحياة وتغيرها، فقد كثرت أبواب الشعر ومضامينه بل أصبح التعبير يتخذ وسيلة أخرى على الأصح، ونعني بها النشر.

لهذا فضلت الإجابة التي تقول بأن رسالة الأدب هي التعبير عن الحياة.

ومن إحكام هذه الإجابة وإتقانها إنها ترفض المقلدين وتخرجهم من فئة الأدباء، لأن أول شروط التعبير الصادق عن الحياة أن يكون الإحساس الصادق هو الدافع للأديب فيما يصدره للناس من آثار. والمقلدون ليسوا كذلك بطبيعة

عدة أدباء يعيشون في بيئة واحدة؛ وبالرغم من أن العصر له تأثير على أولئك الأدباء الذين يعيشون فيه إلا أن لكل فرد منهم اهتمامه الخاص، لأن لكل فرد من الناس ذوقه ومزاجه وفهمه للحياة. مثال ذلك: أدباؤنا قبل الإسلام، يجتمعون في إطار واحد، كالوقوف على الأطلال ووصف الناقة، وما إلى ذلك من القضايا العامة التي هي في الواقع من تأثير عصرهم. إلا أن المتأمل يلاحظ أن شعر عنترة بن شداد مثلا غير شعر عمرو بن كلثوم، وشعر زهير بن أبي سلمى غير شعر الحارث بن حلزة، كذلك الحال في جميع الأدباء وفي كل العصور. وهذا أمر واضح لا يحتاج فيما نعتقد إلى تفصيل، فقد وضعه كثير من الباحثين.

وأنت إذا تأملت في الحركة الأدبية في جميع العصور فسوف تجدها تجري على هذا النسق. يؤثر الأديب في مجتمعه وعصره كما يؤثر عليه مجتمعه وعصره.

لقد كادت أبواب الشعر في أيام العرب قبل الإسلام أن تكون محصورة في المدح والفخر والثناء وفي وصف الخيل والنياق والوقوف على الأطلال، وما يقارب ذلك من

الحال. وإنما هم أشبه شيء بظلال الأشياء، يتحركون حين تتحرك، ويقفون حين تقف.

والذي قدر له ملاحظة هؤلاء المقلدين يجد منهم أموراً مضحكة للغاية. فقد قدر لي مثلاً أن أشهد أحدهم وهو يقرأ في ديوان أبي تمام، وكان يظهر الأثر الشديد مما يقرأ، فسألته عن معنى بعض الأبيات فأجابني: أن الأدب الصحيح لا يحتاج إلى تفسير. فقلت له: هلا أفدتني بتوضيح هذه الأبيات. فقال: أنك تسخر مني ثم غضب وقام.

ولقد نشر أحد المقلدين قطعة شعرية فلما قرأتها لم أجد فيها شيئاً. وحينما لقيت صاحبها سألتها عن معانيها أجابني بالحرف: أني أعبر عن نفسي لنفسي ولا يهمني بعد ذلك شيء. ولست أشك أن هذا المقلد وأمثاله يعبرون لأنفسهم فقط ولا يعبرون عن أنفسهم لأن التعبير عن النفس لا يكون إلا عن فهم وإحساس. بحيث يستطيع أن يتصدى لرد النقد وتكون عنده القدرة على توضيح ما ينشر.

وليس التقليد مقصوداً على المعبرين وإنما يوجد في المتذوقين. إذ نحن

نعلم أن هناك أناساً يقرأون دون وعي أو إدراك.

والحديث عن تطور أدبنا المعاصر حديث طويل متشعب لا يحتمله هذا المجال. فقد فتحت في أدبنا الحديث أبواب كثيرة، ثار حول كل باب منها حوار كثير. من ذلك، الأدب الملتزم، أو الفن للفن والشعر الحديث، وناضل الإنسان الفرد لتأكيد شخصيته ضد العقلية الإقطاعية، وتمزق النفس الإنسانية بين الخير والشر، والعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة... وغير ذلك كثير من المواضيع المختلفة التي أوحى بها حياتنا الحديثة المضطربة.

ويبدو لي أن الحوار الذي دار وما زال يدور حول هذه المذاهب المشار إليها قد نفع وأمتع المتابعين له، لأن فيه خصباً كثيراً إلا أن بعض النقاد يعتقد أن الأدب الذي يعالج العلاقة الجنسية أدب لا قيمة له لأنه يحط من قيمة الإنسان ويدفعه إلى الإثارة والانفعال في حين أن من مهمة الأديب توجيه الناس في هذه الناحية لا أن يدفعهم إلى الإثارة والانفعال.

غير أن الحياة في عصرنا الحديث على ما يبدو متجهة إلى هذه الناحية

في حين أن آخرين يقبلون عليها
أشد الإقبال إلى درجة يعدونها
نافعة أشد النفع، لأن أذواق الناس
وأمزجتهم متباينة أشد التباين.
ولابد أن يحدث بين أولئك وهؤلاء
جدل لا ينتهي. ولولا هذا التباين
في الأذواق لما اكتسب الأدب كل
هذه الخصوصية. وكل تلك الحيوية.

بقي هناك شيء آخر يحسن بنا أن
نقف عنده وقفة قصيرة، وأعني به
تباين مفهوم الناس لمعنى الحياة:
فمنهم من يرى أنها جادة كل الجدة،
فما ينبغي لنا أن نعبث إلا بقدر
ما يدفعنا هذا العبث إلى الجدة
المتواصل، وقد عبروا عن ذلك
بالترويج عن النفس.

ومنهم من يرى بأنه ضرب من
العبث لا داعي لأن نتعب أنفسنا
فيه ما دمتنا قد جئنا إليها مرغمين،
فمن الخير لنا أن لا نهتم إلا باللذة
المتواصلة. ومنهم من يرى بأنها شر
كلها، فعلياً أن نكون مستعدين له
وأن المنطق هو منطق القوة. ومن
المؤسف حقاً أن يكون هذا المذهب
هو المذهب المسيطر على البشرية
في كل العصور.

ومنهم من يراها خيراً كلها، أما ما
نراه، من الشر فهو عارض لا بد

بقوة كبيرة، حتى أنها أصبحت في
الغرب من الأمور النافعة مادياً إلى
درجة أخذ التجار يستغلونها في
الإعلان عن معروضاتهم التجارية.
وقد صورت هذه الناحية في أفلام
مثيرة تجعل كل صاحب ذوق سليم
يتقزز منها ويشمئز. على أني لا
أنكر أن بعض الكتاب قد استطاعوا
أن يبدعوا في هذه الناحية أثراً
توجيهية، ولكن الأمر في هذا
الميدان مختلط أشد الاختلاط.

ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن أدبنا
العربي القديم قد عالج هذه الناحية
معالجة غنية، إلا أنه يعدها من باب
التسلية فقط. أما أدبنا الحديث
فإنه قد عدها من الميادين الجادة،
فقد تخصص فيها نقاد وكتاب لهم
وزنهم وخطرهم في الحركة الأدبية
حتى بلغ من شدة الاهتمام بها أن
جعلها بعض علماء التربية المقررات
في الناحية التربوية.

والخلاصة أن الأدب لا يكون
متكاملاً إلا إذا عالج جميع أمور
الحياة وقضاياها معالجة فنية
مخلصة.

ولابد وأن تجد تلك المعالجات من
ينصرف عن بعضها كل الانصراف
بحيث يعدها ضارة أشد الضرر،

أن يذهب في يوم من الأيام وأن الإنسانية لا بد أن تصل إلى الحياة الرغبة السعدية. ومنهم من اختلط عليه الأمر حتى صار شاكاً في كل شيء، لا يكاد يعرف الحق من الباطل. وقد نشأت الفلسفة من هذه المذاهب. إذ أن لكل مذهب مفكرين يجتهدون في إثباته. وهذا الاختلاف في معاني الحياة ليس مقصوداً على هذا العصر، إنما هو موجود منذ أقدم العصور.. وقد أثر على سلوك الناس ومن جملتهم الأدياء، إذ أنهم ناس من ناس... لهذا اختلفت صور تعابيرهم.. كل منهم حسب مفهومه لهذه الحياة.

● العدد: الخامس والخمسون - أكتوبر- ١٩٧٠م.

من تادىخ البيان *

شعر

الحقيقة المطلقة

خالد سعود الزيد *

مِنْكَ ما في الحروف من عنفوان
يا ارتياد المشوق ينداحُ بعدا
خالك العاشقون مرمى منال
قصَّةُ أنت في ضمير الليالي
حارفيها منذ القديم رجال
يا حكاياتنا التي سوف تبقى
كلَّما شئتُ أن أعبر عنها
يا ابتسامات تُغرِّها في المعاني
كلَّما لاح للعيون الرُّواني
فإذا البُعدُ مثله في التداني
لن نرى غير ظلِّها في المعاني
غرقوا في مجاهل الشيطان
في ضمير الوجود خُفِّ جنان
أفلتَ اللفظُ من يدي ولِساني

هي ما يمنحُ الحياةَ كياني
أنا لولا وجودها لم أكن ش
أستمدُّ الوجودَ من سحر عيني
يا رياضاً سكبت فيها معاد
أنا يا حلم خاطري نبضاتُ
شاعرٌ مزَّق الهوى ما تبقى
فسكبتُ الدموعَ قطعة شعرٍ
هي ما يكشف الهوى وجداني
يثأ ولا كان معطياً إنساني
ها أروِّي من لفتتها بياني
ي هبيني بَعْضاً من الألحان
منك ما في ارتعاشها من حنان
في حنا ياي من بقايا الأماني
قَبَسَاتٍ من خافقي وكياني

● العدد: الخامس والخمسون - أكتوبر- ١٩٧٠م.

* شاعر ومؤرخ من الكويت.

رابطة الأدباء تحتفي بخريجي دورتي العروض وفن كتابة الرواية



من اليمين: عدنان فرزات والدكتور سليمان الشطي وطلال سعد الرميضي
والدكتور عباس سميع أحمد وأمل عبدالله وصالح المسباح

أقامت رابطة الأدباء الكويتيين حفل توزيع شهادات على المتخرجين في دورتين كانت أقامتهما خلال الأيام القليلة الماضية، الأولى عن علم العروض والتي أقامها الدكتور عباس سميع أحمد، والثانية عن فن كتابة الرواية التي أقامها الكاتب عدنان فرزات، وجاءت تحت عنوان فرعي هو «نسج التفاصيل الصغيرة وتحفيز الخيال».

وقام بتسليم الشهادات كل من الأمين العام للرابطة طلال سعد الرميضي والدكتور سليمان الشطي والباحث صالح المسباح والإعلامية أمينة سر مجلس إدارة الرابطة أمل عبدالله ومنسق اللجنة الثقافية فيصل سعود العنزي.



وسبق الحفل لقاء أدبي جرى بين الأديب الدكتور سليمان الشطي والمتدربين على فن كتابة الرواية، وأدار الحوار الكاتب عدنان فرزات، حيث تحدث الشطي عن الفرق بين القصة والرواية، مشيراً إلى أن القصة هي أقرب للشعر، بينما الرواية لها فضاءات أوسع من السرد. وأتى د. الشطي بأمثلة من روايات عربية وعالمية مثل أعمال نجيب محفوظ وأرنست همنغواي، وقدم د. الشطي رؤيته العلمية لآلية السرد والرمز الممكن إضافته بشكل غير مباشر، كما في رواية «الشيخ والبحر» التي تناولت

المجتمع الغربي بعد الحرب العالمية الثانية الذي فقد فيه الغرب الملايين من القتلى في الحرب، فكانت نهاية الرواية تعكس تلاشي الروح الإنسانية وسطوة الحياة المادية. كما شرح للمتدربين عن كيفية صياغة الأحداث الحياتية لتصبح عملاً روائياً والتفاصيل التي من المفترض أن يضيفها الروائي على عمله كي يتسم بالتميز.

من جانبه رحب الأمين العام طلال سعد الرميضي بالمحتقى بهم، واعتبر أنه يقف أمام مشروع مبدعين في المستقبل القريب، ودعاهم للتواصل مع رابطة الأدباء.